

*nck
Deutsche





JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

KARL ELZE.

8

ACHTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1873.

Inhaltsverzeichniss.

Ein Wort über Shakespeare's Historien.

Einleitender Vortrag zur Jahres-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

von

H. Freih. von Friesen.

Als Heming und Condell in der ersten Gesammt-Ausgabe der Dramen ihres verewigten Freundes Shakespeare vom Jahre 1623 dieselben in Comedies, Histories und Tragedies eintheilten, lag ihnen unzweifelhaft die Absicht vor, den allgemeinen Ansichten über die nach anerkannten Grundsätzen gesonderten Gattungen solcher Dichtungen gerecht zu werden. Wir können zwar nach einer bekannten Stelle in Shakespeare's Hamlet annehmen, dass man sich in jener Zeit darin gefallen haben möge, die dramatischen Erzeugnisse nach Maassgabe ihres Inhalts mit den verschiedensten Namen zu bezeichnen. Wie aber die Worte von Polonius, an welche ich hier denke, überhaupt einen satyrischen Sinn haben sollen, so mag auch der Ernst der Sitte und Anschauungen die Spielerei mit pedantisch erfundenen Titulaturen verschmäht und daher nur an den drei angeführten Benennungen, als an unläugbar charakteristischen, festgehalten haben. Was man unter dem Titel von Comedies und Tragedies zu erwarten habe, wird nicht leicht Jemand fragen. Dagegen liegt es nahe, über den eigentlichen Charakter der Histories nach einer erschöpfenden Erklärung zu forschen. Dass wir darunter nicht schlechtweg ein historisches Drama nach unserem Sprachgebrauch zu verstehen haben, leuchtet sofort aus der angezogenen Folio-Ausgabe ein. Warum sollten die Herausgeber sonst nicht die Stücke Shakespeare's aus

der römischen Geschichte oder Macbeth denselben beigezählt haben Sie sind doch gewiss nicht minder von historischem Inhalt, als sei König Johann, Richard II., die Heinriche und Richard III. Auc hierin handelten sie sicher nicht nach eigenem Gutdünken. Den ich wüsste nicht, dass irgendwo die ebenfalls der römischen Geschich entlehnten Dramen von Lodge[1] oder die von B. Jonson[2]) a Histories angesprochen worden wären; und doch rühmte sich gera der Letzte einer so grossen Treue gegen die Geschichte, dass er liebte, zur Rechtfertigung seiner Darstellungen die Quellen aus d klassischen Literatur anzuführen. Ueberdies haben uns viele Dram tiker von höherem oder geringerem Werthe, wie R. Greene, G. Peel Chapman, Th. Kyd, Webster, Marlowe, Th. Heywood, Massing und Andere eine grosse Anzahl von Stücken hinterlassen, welc zwar bekannte Begebenheiten aus der modernen Geschichte behandel demungeachtet aber nach allgemeiner Meinung den Historien nic beigezählt zu werden pflegen. Auch das scheint nicht entscheide zu sein, dass das Stück nur auf englischem Boden spielen dürfe. I entgegengesetzten Falle würden der alte Gorboduc von Sackvil Locrine von einem unbekannten Verfasser und Shakespeare's Le und Cymbelin sowie andere, wenngleich ihr Stoff mehr der Sa und Fabelwelt als der wirklichen Historie angehört, dieser Gattung z gewiesen worden sein. Ich möchte glauben, dass gerade dieser let Umstand sie von der Gattung der Historien ausschloss. Vergleichen v alle die Dramen unter einander, welche nach allgemeiner Meinu Historien genannt zu werden pflegen, von dem ältesten König Joha und Richard III. bis hinab in das zweite Jahrzehnt des siebe zehnten Jahrhunderts, so finden wir, dass sie in wenigstens *ein* Beziehung mit einander übereinstimmen. Sie haben ohne Ausnahr die Aufgabe zum Ziele, einen hervorragenden Zeitabschnitt aus d vaterländischen Geschichte, soweit dieselbe als solche durch allgeme gültige Ueberlieferungen oder für zuverlässig gehaltene Quellen b stätigt ist, dramatisch darzustellen. Und es wird kaum zu viel g sagt sein, wenn man annimmt, dass ihnen das Bedürfniss der Nati zu Grunde lag, die Erlebnisse ihrer Vergangenheit in lebendig Handlung vergegenwärtigt zu sehen. Gewiss ist es, dass die Histori eine Erscheinung im Gebiete der dramatischen Poesie bilden, welch irgend eine europäische Literatur kaum etwas Aehnliches, unter all Umständen nichts Ebenbürtiges, an die Seite zu stellen hat. Es

---

[1]) The Wounds of Civil War.
[2]) Catiline, Sejanus.

natürlich, dass eine eigenthümliche Erscheinung auch ihre eigenthümlichen Ursachen und Veranlassungen haben muss, und es ist billig, dass man sie nicht dem Maassstabe eines allgemeinen Urtheils unterwirft, sondern vielmehr aus den Gründen ihrer Entstehung, so zu sagen aus dem Schoosse ihrer Geburt, Belehrung und Erklärung darüber zu schöpfen sucht, was man von dieser abgeschlossenen Gattung zu fordern und zu erwarten und wie sich das Urtheil über sie zu gestalten habe. An die Betrachtung und Erledigung dieser Fragen wird sich der Schluss darüber anknüpfen, was Shakespeare auf diesem Felde uns geboten habe.

Es wird kaum meiner Erinnerung bedürfen, dass hiermit ein Thema von fast unerschöpflichem Reichthum vor uns ausgebreitet liegt. Wenn ich es dennoch wage, vor der gegenwärtigen hochverehrten Versammlung, vor Männern, welche weit mehr als ich mit der Weihe erschöpfenden Wissens und gründlicher Gelehrsamkeit zur Lösung dieser Aufgabe berufen sind, über diesen überaus reichen und schwierigen Stoff zu sprechen, so werden Sie, das hoffe ich zuversichtlich, billig genug sein, nicht mehr zu erwarten, als eine flüchtige Skizze, nicht mehr, als was die Ankündigung hätte sagen sollen, ein Wort über Shakespeare's Historien, und auch das Wenige und Ungenügende, was ich in der Kürze der Zeit Ihnen bieten kann, mit schonender Nachsicht und Milde beurtheilen.

Es ist schon oft als ein eigenthümlicher Zug des politischen und kirchlichen Entwicklungsganges der englischen Nation bemerkt worden, dass er niemals der Geschichte auf die Dauer den Rücken gewendet, niemals entschieden mit ihr gebrochen habe. Wenige Geschichtsbücher der neuen Zeit haben mehr und blutigere Perioden eines allgemeinen Umsturzes, heftigere Zuckungen des allgemeinen staatlichen Lebens zu verzeichnen gehabt, als die englischen. Und doch lassen sich heute noch theils in wiederhergestellten, theils in übrig gebliebenen Formen und Satzungen die Spuren ihres Zusammenhanges mit Ueberlieferungen aus den ältesten Zeiten verfolgen. Welche Nation der neueren Geschichte könnte sich rühmen, die Fundamente ihrer politischen Verfassung, gleich der englischen, auf ein Dokument von einem mehr als sechshundertjährigen Alter zurückführen zu dürfen? Aber auch diese Magna Charta, welche König Johann im Beginn des dreizehnten Jahrhunderts von seinen aufständischen Baronen abgedrungen wurde, wird nicht für den Anfang, sondern nur für die Erneuerung einer schon Jahrhunderte früher gelegten Grundlage der Staatsverfassung gehalten. Bei dieser Zähigkeit, an den geschichtlichen Ueberlieferungen fest-

zuhalten, dem untrüglichsten Symptome für ein tiefwurzelndes historisches Gefühl, dürfen wir uns nicht wundern, dass auch dieser Gegenstand geistiger Betrachtungen und erschöpfenden Wissens, gleich allen anderen Gebieten geistiger Thätigkeit und Forschung, im hochbegabten sechszehnten Jahrhundert eine hervorragende Begünstigung fand. Erwarten Sie nicht, hochverehrte Versammlung, dass ich es versuche, Sie in die Anschauungen derjenigen Bestrebungen einzuführen, welche die Geschichte zum Gegenstand der Wissenschaft im strengeren Sinne des Wortes zu machen suchten und, den üblichen Weg der Chronisten verlassend, eine neue Grundlage für das Urtheil über zweifelhafte politische Rechte und Grundsätze aus derselben aufzubauen unternahmen. Auch an solchen Männern konnte das damalige Zeitalter nicht arm sein. Gerade das, was diese verschmähten, die hergebrachte Darstellung der Begebenheiten in der Form von Chroniken, ist vielmehr das, was in Bezug auf das naturgemässe Entstehen der sogenannten Historien am Meisten unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen muss. Ich brauche Ihnen nur den einen Namen Ralph Holinshed zu nennen, so wird kaum Einer unter Ihnen sein, der nicht zugleich an Shakespeare's Namen erinnert würde. Aber war denn dieser Holinshed, der nun einmal als der ausschliessliche Lehrer Shakespeare's für die Geschichte seines Vaterlandes gehalten wird, ein selbständiger Schöpfer derselben? Wie viele andere Männer von redlichem und erschöpfendem Fleisse waren ihm, dessen Geschichtsbuch im Jahre 1577, also dreizehn Jahre nach Shakespeare's Geburt, im Drucke erschien, schon vor Jahrhunderten vorausgegangen? Wenn ich Ihnen nur von dem fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert reden will, werde ich Ihre Geduld schon mit vielen Namen und Jahreszahlen in Anspruch nehmen müssen. Bei den Begebenheiten aus der Zeit von Shakespeare's Liebling unter den Königen aus dem Hause Lancaster, von Heinrich dem Fünften, citirt er unter anderem die Monographie eines Titus Livius Foro-Juliensis. Ob dieser Name von einem Brabanter, Franzosen oder, was am Wahrscheinlichsten ist, einem Italiener aus Forli gebürtig, angenommen worden, vermag ich eben so wenig zu sagen, als was sein eigentlicher Name gewesen sei. Für gewiss dagegen ist es zu halten, dass er zu dieser Monographie von demselben Humfried Herzog von Gloucester, dem jüngeren Bruder Heinrich V., veranlasst wurde, den uns Shakespeare in seinem sechsten Heinrich vorführt und der trotz seines bewegten Lebens Zeit und Neigung genug hatte, um als ein Freund wissenschaftlicher Beschäftigungen dieselben auch bei Andern zu begünstigen und zu

befördern. Die öffentliche Bibliothek zu Paris bewahrt noch eine Handschrift von Froissart, welche nach einigen in ihr enthaltenen Einzeichnungen von seiner sowohl als von der Hand seiner Gemahlin, Jakobäa von Bayern, und anderen Personen seiner Umgebungen unzweifelhaft in seinem Besitz gewesen ist. Es ist ferner bekannt, dass das britische Museum mehrere solche Dokumente seiner Liebe für geschichtliche Wissenschaften noch aufzuweisen hat. Dem funfzehnten Jahrhundert gehören ferner an: Thomas Otterburne und Johannes Whethamstede. Beide sind Quellen von Holinshed, und der Letzte, ein Geistlicher, ist unfehlbar Augenzeuge einiger Begebenheiten aus der Zeit von Heinrich dem VI. gewesen. Als solcher wird auch Robert Fabian von dem Einen und dem Andern bezeichnet. Wäre es erwiesen, dass er im Jahre 1445 geboren war, so hätte er wenigstens noch einen Theil der Kriege zwischen der weissen und rothen Rose in reiferen Jahren erleben und aus eigener Anschauung beschreiben können. Und es ist deshalb nicht ganz unglaublich, weil er im Jahre 1493 Sheriff von London gewesen sein soll. Seine Chronik ist zuerst im Jahre 1516 gedruckt, muss aber viel gelesen worden sein, da sie bis zum Jahre 1559 vier Ausgaben erlebte. Ihm zunächst steht die Reimchronik von John Hardynge, von der ich aber nicht mehr anzuführen weiss, als dass sie um 1512 bis 1513 erschienen sein soll. Der bedeutendste Name unter den Autoritäten Holinshed's ist Edward Hall, dessen Chronik sicher 1548, vielleicht aber schon 1542 gedruckt worden und bis 1550 bereits in vier Ausgaben erschienen war. Ihr vollständiger Titel lautet: „Die Vereinigung der zwei edlen und erlauchten Familien von Lancaster und York, welche lange Zeit in immerwährendem Hader um die Krone dieses Reiches standen; mit Allem, was zur Zeit der Fürsten beider Linien von der einen wie von der anderen Seite geschehen ist, von der Zeit Heinrich IV. an, der der Urheber dieses Streites war, bis zu der Regierung des erhabenen und weisen König Heinrich VIII., der unzweifelhaften Blüthe und des ächten Erben der beiden genannten Linien.“ Sie werden schon jetzt errathen und in der Folge es um so mehr gerechtfertigt finden, weshalb ich Sie mit diesem bibliographischem Referate aufhalten musste. Ein eben so bekannter Name ist Vielen unter Ihnen John Stow. Seine Chronik erschien zuerst 1561 und wurde mit Fortsetzungen bis 1604 elf Mal wieder abgedruckt. Ein Auszug derselben erschien noch von 1608 bis 1618 in drei verschiedenen Ausgaben. Auch seine Beschreibung von London muss viel gelesen worden sein und hat bis 1633 manche Fortsetzungen erfahren. Die Geschichte von Edward V., sowie seinem Bruder, dem

Herzog von York, und Richard III. durch Thomas Morus ist in Holinshed zum Theil wörtlich aufgenommen. Es ist bekannt, dass Thomas Morus schon im Monat Juni des Jahres 1535 wegen seines Widerstandes gegen den Suprematseid hingerichtet worden. Seine Aufzeichnungen können daher möglicher Weise noch in das erste Viertel des sechszehnten Jahrhunderts fallen; und es kamen ihm dabei die Mittheilungen seines Lehrers John Morton zu Gute, der, in Shakespeare's Richard III. vorübergehend als Bischof von Ely erwähnt, einen grossen Antheil an der Durchführung von Heinrich VII. Erbansprüchen hatte und unter diesem König, als Erzbischof von Canterbury, Lord-Kanzler war. Um Sie nicht mit allzuvielen Namen. wie Polydore Virgil, Robert von Gloucester, Walsingham, Leland und Anderen zu ermüden, lassen Sie mich Ihnen nur noch den Einen: Richard Grafton nennen. Seine Chronik erschien 1569, nachdem schon in den Jahren 1563 und 1565 Auszüge davon gedruckt waren. Diese Persönlichkeit ist deshalb noch besonders merkwürdig, weil dieser Mann schon im Jahre 1537 den ersten Abdruck einer englischen Uebersetzung der heiligen Schrift in Frankreich besorgte und mehrere Exemplare davon an Thomas Cranmer sendete. Später liessen die wieder zur Herrschaft gelangten Katholiken das Buch verbrennen und Grafton entging nur mit Mühe dem Tode eines Ketzers. So berichtet uns Thomas Newton in einer kurzen Vorrede zu seiner Chronik, bei welcher Gelegenheit über den Werth der Geschichtskenntniss Worte ausgesprochen sind, welche uns leicht an den tiefsinnig ethischen Charakter, wie er sich in Shakespeare's Historien ausspricht, erinnern können.

So war also schon zur damaligen Zeit in England der Sinn für die Betrachtung der vaterländischen Geschichte von diesem Standpunkt aus erwacht. Und dass sie noch nicht mit diplomatischer Gewissenhaftigkeit behandelt, sondern nur der Zusammenhang der Begebenheiten nach bestem, immerhin noch unvollkommenem Wissen dargestellt wurde, war vielleicht einer der wesentlichsten Gründe, warum diese Bücher die allgemeine Theilnahme der Bevölkerung gewinnen konnten. Dass dies der Fall war, können wir nicht bezweifeln, wenn wir in fleissig gesammelten Bibliographien mehrere Abdrücke von Auszügen derselben in dem verschiedensten Format verzeichnet finden. Wie konnte es auch anders sein, als dass gerade der unbefangene, manchmal fast in das Roman- und Märchenhafte fallende Ton dieser Bücher die unter dem Einfluss der Zeit aufgeweckten Gemüther am Meisten fesselte? Waren doch mit der Einführung der Buchdruckerkunst in England eine Menge von

alten und vorzugsweise vaterländischen Sagen, wie die von König Arthur, von Guy von Warwick, von Robin Hood und seiner Mariane und viele Andere in zusammenhängenden Geschichten abgedruckt worden. Wenn daher die damalige Zeit die Geschichte fast in einem mythischen Lichte zu betrachten liebte, wie dies denn auch in vielen von Percy uns geretteten alten Balladen und vorzugsweise in dem bekannten *Mirror for Magistrates* [1]) der Fall ist, so musste gerade dies der Entstehung einer besonderen Gattung von Dramen unter dem Titel Histories vorzugsweise günstig sein. Doch ehe wir dieser vorgreifenden Bemerkung weiter nachgehen, bleibt uns noch übrig, der naturgemässen Veranlassung zu gedenken, aus welcher diese Chroniken zum grössten Theil für die Darsteller der Geschichte des Gesammt-Vaterlandes eine weit stärkere Neigung an den Tag legen, als die meisten gleichzeitigen, kaum minder zahlreichen Geschichtsbücher des Continents. Wer kennte nicht den Reichthum solcher Schriften aus der zweiten Hälfte des Mittelalters in allen Ländern des cultivirten Europa, und wer hätte nicht die bändereichen Sammlungen solcher geschichtlichen Denkmale aus Italien, Spanien, Frankreich, Deutschland, Holland, Brabant, Flandern und Burgund zuweilen gesehen oder doch ein Wort davon gehört? Doch eben diese von verdienstvollen Männern veranstalteten Sammlungen verdanken vorzugsweise ihre Entstehung dem Bedürfniss, aus den Denkwürdigkeiten von lokalem Interesse einen Quellenschatz für die Geschichte des Gesammtvaterlandes zusammenzustellen. Den meisten der Ihnen genannten englischen Chroniken war dieser Vorzug schon von Haus aus gegeben. Das also, was uns in der überwiegenden Mehrzahl jener continentalen Geschichtsbücher nur in Gestalt unbewusster Keime entgegensprosst, finden wir schon als schwellende Knospe in vielen englischen Chroniken, es ist das erhebende Bewusstsein, einem mächtigen Vaterlande von kräftiger Selbständigkeit und historischer Bedeutung anzugehören.

Es bedarf kaum mehr als einer oberflächlichen Kenntniss von der Geschichte dieses merkwürdigen Inselstaates aus dem funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, um die naturgemässe Entfaltung dieses Bewusstseins zu begreifen. Das genügte allerdings noch nicht, was oft als der wesentlichste Grund der Umgestaltung

---

1) Schon der Titel dieses Buches giebt diesen Charakter an: The Fall of unfortunate Princes, being a true Chronicle historie of the untimely death of such unfortunate Princes and men of Note, as have happend since the first entrance of Brute into this Island untill this our latter Age. Dass es viel gelesen worden sein mag, scheint unzweifelhaft, da es von 1559 bis 1619 sieben Ausgaben mit Fortsetzungen erlebte.

des englischen Staatswesens angeführt wird, dass in den Kämpfen der weissen und rothen Rose die Macht des Feudalstaates gebrochen wurde. So gross auch der Einfluss dieses Umstandes auf die Befestigung der monarchischen Macht in den Händen der Tudors war, so klug auch Heinrich VII. dieselben zur bleibenden Thatsache zu machen und zu seinem Vortheil auszubeuten wusste, so würde das gemeinsame Ziel der Regenten seines Geschlechtes bis auf Elisabeth herab doch nicht mit so grossem Erfolg erreicht worden sein, wenn nicht ein anderer Umstand von hoher Wichtigkeit hinzugekommen wäre. Dass in den Wirren der Bürgerkriege den Königen von England fast alle französischen Besitzungen bis auf den leeren Titel eines Königs von Frankreich verloren gingen, mag von den grossen Kronvasallen Heinrichs VI. als eine drückende Schmach, als ein namenloses Unglück, von ihrem Standpunkt aus mit Recht. beklagt worden sein. Und doch müssen wir fragen, wäre es möglich gewesen, dass die Machtstellung der Tudors sich so ausgebildet hätte, wie es der Fall war, wenn ihre und ihrer Unterthanen Blicke noch immer, wie früher, zwischen dem heimischen Insellande und der Behauptung oder Vergrösserung ihrer Besitzungen jenseits des Canals getheilt gewesen wären? Ob und in wie weit das Bewusstsein von dem unschätzbaren Gewinne aus diesem Verluste in das Volk übergegangen sei, brauchen wir nicht zu untersuchen. Nur eins darf nicht übersehen werden. Es geschieht wohl zuweilen, dass im Leben einer Nation eine unbewusste Neigung, gleich einer instinktmässigen Ahnung der allmälig zur Thatsache heranreifenden Entscheidung vorausgeht. So möchte ich den Umstand ansehen, dass schon von dem Ausgange des vierzehnten Jahrhunderts an der entscheidende Wendepunkt eintrat für die Gestaltung der englischen Sprache zu einem selbständigen Idiom. Die Schriften des alten Chaucer, dessen Tod gerade auf die Grenzscheide zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert fällt, bilden gewissermaassen die Linie, auf der sich das moderne Englisch von dem normännisch französischen Idiom mit Entschiedenheit trennte. Und gleich wie er selbst sich noch vieler Gallicismen in Worten und Flectionen bedient, so ist es gewiss kein Zufall, dass diese bis in das sechszehnte Jahrhundert hinein von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer mehr verschwinden, wenn auch die Spuren davon noch bis in Shakespeare's Zeiten bemerkbar sind. Wer sollte aber läugnen wollen, dass die Fort- oder Rückschritte in der Sprache ein sicheres Symptom für die Erhebung oder das Herabsinken der Energie des nationalen Bewusstseins sind? Ich glaube nicht darin zu irren, wenn mir die höchste Blüthe der englischen Sprache gerade

zu demselben Moment, wo Shakespeare den Höhepunkt seiner Ausbildung erreicht hatte, mit dem Culminationspunkt der englischen Machtstellung und des nationalen Bewusstseins davon am Ende des sechszehnten und im Beginne des siebzehnten Jahrhunderts im innigsten Zusammenhange zu stehn scheint.

Wenn von der Grösse und Erhabenheit des Zeitalters der Königin Elisabeth gesprochen wird, so mögen wohl Manche das Zusammentreffen vieler glücklichen Umstände als Veranlassung davon zugeben, ohne doch der Persönlichkeit der Regentin das wesentlichste Verdienst dafür einräumen zu wollen. Es mag wahr sein, dass es der Nation zum grössten Vorschub intellektueller Ausbildung gereichte, nach blutigen Parteikämpfen, welche mit Unterbrechung mehr als drei Viertel des funfzehnten Jahrhunderts dauerten, im inneren Frieden von Neuem aufathmen zu können. Gewiss müssen wir auch das Wiederaufblühen des wissenschaftlichen Lebens vom Ausgang des funfzehnten Jahrhunderts an rechnen. Wir können und dürfen ferner nicht übersehn, was schon unter Heinrich VIII., namentlich unter Wolsey's Schutze, dafür geschehen war. So dürfte denn also die fruchtbringende Periode der Elisabethanischen Zeit nur als die Erndte von dem schon seit Menschenaltern ausgestreuten Samen angesehen werden wollen. Nehmen wir dazu die Erholung der Nation von den blutigen Zeiten Heinrichs VIII. und der katholischen Maria, gedenken wir ferner der Reichthümer, welche durch Einziehung der geistlichen Güter, schon unter Heinrich VIII. flüssig, unter der Regierung seiner Tochter Maria durch einen Vertrag mit Rom zum sicheren Besitz geworden waren, so können wir auch darin eine verdienstlos gewonnene Gunst des Schicksals sehn wollen. Die grossen und kühnen Unternehmungen zur See, die Ausbreitung des Handels nach Osten und Westen bis zu Punkten, deren Namen bis dahin kaum ein englisches Ohr berührt hatten, stehn vielleicht zum Theil mit jenen Vorbedingungen im engsten Zusammenhang. Wer aber könnte bei den despotischen Gesinnungen, der Härte und Zweideutigkeit, der Eitelkeit und Herrschsucht, welche die Königin Elisabeth nicht unbegründet treffen, nur einen Moment ausser Augen lassen, dass ohne die grossen Eigenschaften eines männlichen Muthes, einer umsichtig erschöpfenden Klugheit und einer umfassenden Staatsweisheit, durch welche jene Mängel hoch aufgewogen wurden, es völlig unmöglich gewesen sein würde, das englische Staatswesen auf die Höhe zu erheben, auf welcher sie dasselbe im Jahre 1603 ihrem Nachfolger hinterliess. Die Einführung des protestantischen Cultus und die Erklärung desselben zur Staatsreligion, dieser erste grosse

Schritt ihrer Regierung, konnte nur von einer Regentin, der solche Eigenschaften zur Seite standen, beschlossen und ausgeführt werden. Dass sie die Furcht vor den grossen Gefahren gegenüber den mächtigsten und gefährlichsten Gegnern der Anerkennung des unläugbaren Bedürfnisses der Nation hintansetzte, eines Bedürfnisses, in welchem der unveräusserliche Trieb nach geistiger und politischer Freiheit zusammenfiel, das, sollte ich meinen, darf für den stärksten Hebel zur Erweckung, Beförderung und Ausbildung eines grossen nationalen Bewusstseins gehalten werden. Wollte man daher auf manche schmeichlerische Auslassungen einer ungemessenen Verehrung der gefeierten Königin mit scheelem und vorwurfsvollem Auge blicken, sowie denn selbst eine bekannte Stelle in Shakespeare's Heinrich VIII. dieser Ungunst oft ausgesetzt gewesen ist, so sollte man doch vor allem Andern nicht vergessen, dass es im Laufe der Welt liegt, grosse Erfolge mit blinder Verehrung angebetet zu sehn. Wie gross waren aber auch diese Erfolge. Mit siegreicher Kraft widerstand die Königin ihren äusseren Feinden von fast erdrückender Uebermacht. Mit umsichtiger Klugheit hielt sie die widersprechenden Stimmen von der noch immer zahlreichen und nicht ohnmächtigen katholischen Partei von der einen, und von der anderen Seite die nach maasslosen kirchlichen Reformen strebenden schwärmerischen Uebergriffe der Puritaner nieder, und somit sicherte sie einen mehr als vierzigjährigen inneren Frieden dem Lande, dem noch die blutigen Zeiten der Lancaster und York im Gedächtniss waren, während der grösste Theil der europäischen Welt zeitweilig in Feuer und Flammen stand. — Nur dem unerschütterlichen Muthe, mit welchem die Königin jeder Gefahr die Stirn bot, sowie der weisen Mässigung, mit welcher sie das Gewicht jedes ihrer Schritte erwog, waren diese Ziele erreichbar. Man hat wohl das grösste Verdienst dabei den im Rathe wie im Kriege ausgezeichneten Männern, wie Burleigh und Walsingham, Howard, Lord Nottingham und Essex, Sir Walter Raleigh, Francis Drake und Frobisher, sowie vielen Andern zugeschrieben. Aber man hat doch dabei übersehn, mit welcher tiefen Menschenkenntniss und scharfsinnigen Klugheit Elisabeth die Verdienste ihrer Staatsmänner, sowie die Tapferkeit ihrer Krieger zu Land und zur See zu würdigen und zu benutzen verstand, ohne sich von ihnen abhängig zu machen. Nicht bloss englische, sondern auch ausländische Stimmen damaliger Zeit legen dafür Zeugniss ab. Man braucht nur zu lesen, mit welcher Bewunderung die europäischen Mächte ihren Entschluss des Jahres 1585 betrachteten, als sie mit der Unterstützung der Protestanten in den Niederlanden der grössten Macht

damaliger Zeit mit offenem Visir den Kampf anbot. Indem sie sich in diesem kühnen Schritte zur Schutzmacht der Evangelischen gegen die katholische Liga erklärte, identifizirte sie sich mit den Wünschen ihrer Nation. Was Wunder also, dass diese sich in ihrer Gesammtheit bedroht fühlte und wie ein Mann aufstand, als 1588 Philipp II. Elisabeths Macht mit der berühmten Armada zu vernichten gedachte. Und ich bin nicht der Erste, der darauf hinweist, dass der Sieg der englischen Gewandtheit und unerschrockenen Tapferkeit über die unüberwindlich scheinende Flotte für einen Erfolg galt, an dem die ganze Nation sich für betheiligt hielt, während gründliche Geschichtsforscher der Ueberzeugung sind, dass der Operationsplan der unverhältnissmässig schwächeren englischen Flotte von der Königin selbst dictirt worden sei. Ich glaube, ich brauche Ihnen, hochverehrte Versammlung, nicht noch mehr zu sagen, um meine Meinung zu rechtfertigen, dass die in der dramatischen Literatur alleinstehende Erscheinung der Historien, welche wir betrachten wollen, wenn auch nicht ihre erste Entstehung, so doch ihre Ausbildung in der Shakespeare'schen Zeit der ungewöhnlichen Spannung und Erhebung eines grossen und mächtigen Nationalgefühles verdankte. Auch ist es ja nicht in den dramatischen Gedichten allein, worin sich die Begeisterung für die vaterländische Geschichte manifestirt. Spensers lyrisch-episches Gedicht *The Fairy Queen* ist nichts Anderes, als die schwungvolle Verherrlichung der grossen Elisabethanischen Zeit und ihrer Triumphe über scheinbar unüberwindliche Gefahren in allegorischer Form. Und wenn Andere, wie Daniel und Drayton, sowie Sackville (der Urheber des schon genannten *Mirror for Magistrates*) es liebten, sich bis in die ältesten Zeiten der englischen Geschichte zu vertiefen, wenn unter Andern Drayton in seinen *Heroical Epistles* die Verhältnisse von hervorragenden Personen der Vergangenheit, wie die zwischen Mortimer und der Gemahlin Edwards II. oder zwischen der bekannten Königin Margarethe und Suffolk in lyrischen Gedichten behandelt, wenn er in seinem Poliolbion eine historisch-geographische Beschreibung seines Vaterlandes in poetischer Form gab, so dürfen wir wohl auch darin eine Manifestation des Bedürfnisses nach der poetischen Aeusserung eines grossen Nationalgefühles erkennen.

Sie sehen hieraus, hochverehrte Versammlung, dass es im Grunde einem ruhigen und besonnenen Manne niemals im Ernste hätte beigehn sollen, Shakespeare als ein ausser allem Zusammenhang mit seiner Vorzeit und seiner Gegenwart stehendes wildaufgeschossenes Wunder anzustaunen, oder, wie es Voltaire und Gottsched widerfahren ist, der Betrachtung unwerth zu erachten. In der Abklärung

[illegible] Bedürfnisse und Wünsche.
[illegible] ist, wie sie ist.
[illegible] mich dadurch zu der mit
[illegible]chrieenen Orthodoxie bekennen, welche meint, Alles gut
[illegible] müssen, nur weil es von Shakespeare herrührt. Ich
[illegible]er sagen, mir schein[illegible] eben darin
[illegible]lass sie trotz vieler [illegible]nerschütter-
[illegible] Wenn [illegible] das Tadelns-
[illegible]opfern [illegible] dass ich, das
[illegible]hren [illegible]nnen möch[illegible]

innigen Freunde oft wiederkehrenden Falle. Gleich wie ich an diesem manche unbequeme Gewohnheit, selbst wenn sie mir in Gestalt einer Ungezogenheit beschwerlich wird, nicht unbedingt wegwünschen möchte, so will es mir auch mit wenigen Ausnahmen nicht gelingen, das, was ich als mangelhaft in Shakespeare's Dramen betrachten muss, anders wie als einen integrirenden Theil seiner Individualität zu betrachten. Ja es ist sogar zuweilen der Fall, dass etwas, das unserer heutigen Anschauungsweise oder vorzugsweise den Ansprüchen, Bedürfnissen, Gewohnheiten und Lebensbedingungen unserer heutigen Bühne widerspricht, die Bedingung der Existenz des Kunstwerkes selbst ist. Dass im letzten Fall die Forderung der Umarbeitung unabweislich erscheint, sobald einmal die Nothwendigkeit der Darstellung des betreffenden Kunstwerkes auf der Bühne feststeht, ist freilich nicht zu läugnen. Aber ich kann mich in manchen Fällen nicht des Zweifels darüber erwehren, ob diese Nothwendigkeit so gebieterisch vorhanden sei.

Das Alles ist wesentlich einschlagend bei der Frage über das Urtheil, dem wir die englischen Historien im Allgemeinen und die von Shakespeare uns hinterlassenen insbesondere unterwerfen dürfen. Wir würden dafür einen weit festeren Boden finden, wenn uns von den vorshakespearischen Historien mehr Proben vorlägen. Denn daran wird heutzutage wohl Niemand mehr denken, Shakespeare als den Erfinder der Histories anzusprechen. Halliwell, der diese Behauptung geradezu für lächerlich erklärt, sagt in seiner 1843 geschriebenen Vorrede zu dem Wiederabdruck der ersten Bearbeitung der Bürgerkriege, über deren Verfasser ein in England heute noch nicht ausgetragener Streit herrscht, es könne kaum bezweifelt werden, dass eine vollständige Reihenfolge von Historien über die Zeit von Wilhelm dem Eroberer bis zu Heinrich VIII. und vielleicht noch weiter hinab existirt habe. Auch hat man vermuthen wollen, dass ein bei Gelegenheit des grossen Festes von Kenilworth (1575) vor der Königin Elisabeth durch die Bewohner von Coventry aufgeführtes Stück historischen Inhalts gewesen sei.

In wie weit das Eine und das Andere Glauben verdiene, vermag ich nicht zu entscheiden. Wenn solche alte Stücke von derselben Art gewesen sind, wie dasjenige, das uns Steevens [illegible] seiner Ausgabe der „*Six Old Plays*“ 1779 unter dem Titel *The* [illegible] *Victor*[illegible] *of Henry V.* gerettet hat, so könnte man sich [illegible] den U[illegible] so vieler Histories nicht wundern. Seiner [illegible] hat aber dieses alte Stück, auch abgesehn [illegible] [illegible]akespeare's Abfassung seines Heinrich IV.

und V. unfehlbar einen Einfluss ausgeübt hat, dennoch unschätzbaren Werth. Je mehr man sich auf Grund der derben Komik, welche sich darin breit macht, und welche dem bekannten 1588 verstorbenen Jester Tarlton besonders zur Folie seines Ruhmes gedient haben soll, davon überzeugen muss, dass dieses Stück auf den Beifall eines sehr untergeordneten Publikums berechnet war, um so wichtiger ist die Wahrnehmung, dass man bei diesem der Theilnahme an solchen historischen Begebenheiten und Persönlichkeiten gewiss sein konnte. Es bestätigt sich also, was ich vorhin schon aussprach, dass nämlich die Gattung der Histories nur eben in der Neigung der allgemeinen englischen Bevölkerung, die ihr geläufigen Erinnerungen aus der Vergangenheit ihres Vaterlandes gleichsam wie Erlebnisse der Nation vergegenwärtigt zu sehn, den Boden ihrer Entstehung gefunden haben müsse. Auch springt es dadurch sofort in die Augen, dass weder an geschichtliche Treue noch an die bescheidensten Ansprüche auf dramatische Abrundung gedacht worden sei. Von letzterer ist in dem alten *King John*, der zwischen 1552 und 1560 von John Bale, nachherigem Bischof von Ossory, verfasst worden, schon eine deutlichere Spur zu erkennen. Dafür trägt aber dieses Drama den unverkennbaren Stempel der Tendenz, die leidenschaftlichen Gesinnungen gegen Papstthum und Katholicismus aus der angedeuteten Zeit an den Mann zu bringen. Nach einer anderen Richtung hin ist auch die alte Bearbeitung Richards III., von der wir zwar keinen älteren Druck als den von 1594 besitzen, die aber sicher schon weit früher existirt haben muss, ebenfalls unter dem Lichte einer leidenschaftlichen Anschauung zu betrachten. Es manifestiren sich darin die der damaligen Zeit geläufigen Gesinnungen des Abscheus gegen den letzten König aus dem Hause York. Die nach einer unverbürgten Annahme um 1591 und dann noch wiederholt gedruckte Bearbeitung der Geschichte von König Johann in zwei Theilen ist schon bekannter, weil sie von manchem Kritiker (namentlich von L. Tieck, der auch eine Uebersetzung davon besorgt hat) für ein Werk Shakespeare's gehalten worden ist, wogegen ich sie lieber als eine gemeinsame Arbeit von G. Peele und R. Greene ansprechen möchte. Auch hier ist eine tendenziöse Färbung nicht zu verkennen. Noch will ich an die beiden Stücke von G. Peele und Chr. Marlowe, Edward I. und Edward II. erinnern, wiewohl mir ihre Entstehung vor den ersten Shakespeare'schen Historien zweifelhaft ist. Es geschieht nur, um noch mehr Anhaltspunkte zum Nachweis der eigenthümlichen Erkennungszeichen an allen älteren Historien zu haben. Das Charakteristische bleibt, abgesehn von

ən humoristischen oder tendenziösen Beiwerken, die traditionelle
handlung der Geschichte, unbekümmert um die materielle Wahr-
t der Begebenheiten, aber doch mit derselben Sicherheit des Vor-
ıgs, mit der der Erzähler von einem romantischen Märchen oder
ıer Sage auf den Glauben seiner Zuhörer rechnet. Damit hängt
: Nothwendigkeit zusammen, dass der Vortrag mehr in die Breite
r Epik fallen muss, als der dramatischen Abrundung zuträglich
. Nicht blos dadurch, sondern auch durch den Gegenstand selbst
ıd den eigentlichen Zweck seiner Darstellung wird die Möglichkeit
sgeschlossen, den Histories denselben dramatischen Zusammenhang
ıd Character zu geben, welche die Kritik bei Tragödien und
ɔmödien fordert. Wir dürfen nur die Nothwendigkeit ins Auge
ssen, die Masse von Begebenheiten eines ausgedehnten Zeit-
ımes — oft handelt es sich um mehr als 10 Jahre — in den
ıgen Rahmen von fünf Akten zusammenzudrängen, so werden wir
cht allzustrenge darüber rechten, dass zuweilen die Continuität der
andlung an der losen Verbindung der einzelnen Scenen leidet. Es
ɔmmt noch dazu, dass es sich bei allen Historien nicht um die aus-
hliessliche Theilnahme an den Hauptpersonen, sondern immer auch
n ein staatliches, politisches oder nationales Interesse handelt, das
ɐer jenen Hauptpersonen steht. Sollte das nicht genügen, um die
nbilligkeit derjenigen Kritik nachzuweisen, welche bemüht ist, an
ese Gattung von Dramen denselben Maassstab des Urtheils, wie an
ragödien und Comödien anzulegen? Und wie steht es dann um die
əmühung, durch Umarbeitungen, Zusammenziehungen, Kürzungen
ıd Aenderungen solche Historien den gangbaren Geschmacks-
rderungen unseres heutigen Theater-Publikums annehmlich zu
ıchen? Wir werden bei der Besprechung der Shakespeare'schen
istorien auf die Beantwortung dieser Frage zurückkommen.

Wenn denn nun also Shakespeare diese Form als eine von der Ver-
ıngenheit sanctionirte und als eine mit den nationalen Gesinnungen
ıd Bedürfnissen seiner Zeit im innigsten Zusammenhang und Ein-
ang stehende vorfand, wer möchte dann mit ihm rechten über die-
nigen Abirrungen von der dramaturgischen Theorie, welche ge-
isser Maassen Lebensbedingungen derselben waren? Darüber sollte
an kaum ein Wort verlieren, dass die Bemühungen gründlicher
enner der Geschichte, ihre Verstösse gegen diese in Thatsachen,
der Chronologie der Begebenheiten, ja selbst in Charakterdar-
ellungen nachzuweisen, um sie ihm als Schwächen anzurechnen,
ı der Allgemeinheit als müssig zu betrachten sind. Vielleicht wäre
ıes nicht oder mindestens nicht in gleichem Maasse geschehn, wenn

sich nicht auf Gildons Autorität die Sage von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzt hätte, dass Shakespeare an Ben Jonson gesagt habe, da er die Nation im Allgemeinen sehr unwissend in ihrer Geschichte befunden, habe er diese Stücke geschrieben, um darin das Volk eigens zu unterrichten — eins von den vielen Beispielen der vorherrschenden Gedankenlosigkeit bei der Annahme und Fortpflanzung solcher und ähnlicher Ueberlieferungen. Wie müsste Ben Jonson, der, wie wir wissen, über Shakespeare's Historien geringschätzend spottete, bei dieser Aeusserung gelacht haben! Doch bin ich weit davon entfernt, die Vergleichung der pragmatischen Geschichte mit der Darstellung derselben in Shakespeare's Dramen zu widerrathen. Wir können nur dadurch lernen, wie tief und erschöpfend seine Einsicht in den wahren Sinn und Geist der Geschichte ist, dessen Erkenntniss freilich hoch erhaben steht über dem peinlichen Kleben am Buchstaben der materiellen Wahrheit. Sprechen wir ferner von der ungenügenden Befriedigung dramaturgischer Forderungen und Bedürfnisse, so sollten wir vor Allem nicht vergessen, dass der damaligen Zeit die überspannten Ansprüche der heutigen Tage an eine im Grunde unmögliche Illusion völlig fern lagen. Nicht blos dass die dürftige Ausstattung der Bühne auf den entgegenkommenden Glauben und die ergänzende Imagination des Zuschauers weit mehr rechnen musste, in ihrer formellen Einrichtung lag auch die Freiheit des Dichters, Vieles für erlaubt und sogar angemessen halten zu dürfen, was auf unserer heutigen Bühne als barock, in manchen Fällen sogar unausführbar erscheint. Unter allen Umständen können wir vorläufig, mit Uebergehung einer wiederholten Entschuldigung der epischen Breite, billiger Weise nicht von allen Historien zugleich sprechen, vielmehr müssen wir der Zeitfolge ihrer Entstehung nach die einen anders beurtheilen als die andern.

Ich lasse die Streitfrage bei Seite, ob die Bürgerkriege unter Heinrich VI., der zweite und dritte Theil der Königsdramen dieses Namens, eine Originalarbeit Shakespeare's seien oder nicht, und muss mich darauf beschränken, auszusprechen, dass ich aus inneren und äusseren Gründen, von denen ich vielleicht heute noch den gewichtigsten vorübergehend erwähnen kann, Niemand anders, als Shakespeare für den Verfasser halten kann. In diesen beiden Dramen können wir allerdings auf der einen Seite eine Unbehülflichkeit der Bewegung und auf der anderen Seite eine Art von leichtsinniger Hinwegsetzung über die Schwierigkeit der dramatischen Verknüpfung nicht damit allein entschuldigen, dass diese Mängel bei den Historien verzeihlich oder gewissermaassen hergebracht wären. Nur dürfen

wir auch nicht vergessen, dass diese Stücke, wenn auch nicht unbedingt der erste, so doch einer der ersten Versuche des jungen Dichters auf dieser Bahn waren. Dass nicht allein diese, sondern vielleicht noch tiefer eingreifende Vorwürfe den ersten Theil Heinrich VI. treffen, mag nicht geläugnet werden. Wenn ich aber auf dieses Stück lange nicht mit der Geringschätzung, wie manche englische und deutsche Kritiker, blicken und am allerwenigsten Shakespeare's wesentlichen Antheil an demselben abläugnen möchte, so würde dasselbe doch einer verschiedenen Beurtheilung von jenen unterworfen werden müssen, weil noch Vieles fehlt, um uns in der Entscheidung über die Entstehung desselben, selbst auch in Bezug auf die Zeit, frei zu bewegen. Niemand wird verkennen wollen, dass in Richard III. der Dichter fortgeschritten ist und manche Schwächen überwunden hat. Wer aber möchte läugnen wollen, dass auch hier die Spuren davon noch immer zu verfolgen sind? Vielleicht hat Shakespeare in keinem Stücke mehr auf die Vertrautheit seines Publikums mit dem Stoff gerechnet und mit grösserer Zuversicht rechnen können, weil seiner Bearbeitung schon ein — vielleicht sogar schon mehr als ein — Stück desselben Inhalts auf den Bühnen Londons vorausgegangen war. Bei dem Allen kommt diesem Drama auch für unsere Tage Vieles zu statten. Nicht allein, dass sich das Interesse auf einer Individualität concentrirt, von ausserordentlicher Wirkung ist zugleich die fascinirende Grösse dieser Individualität in Verbindung mit dem ungeheuren Verhängniss eines ganzen Geschlechtes. Es ist merkwürdig genug, dass die ganze Tetralogie des Hauses Lancaster, chronologisch jener vorausgehend, erst später bearbeitet worden ist. Und ich fürchte nicht fehlzugreifen, wenn ich in ihr das Wehen eines anderen Athems zu fühlen glaube. Vor Allem ist mir bedeutsam in Richard II. der Schwung einer von den tiefsten Empfindungen getragenen Phantasie. Wenige seiner historischen Dramen sind in vielen Stellen so geeignet, wie dieses unmittelbar zum Herzen zu sprechen. Aber sein Werth für die heutige Bühne? Ich komme fast in Verlegenheit, mich über diese Frage zu entscheiden. Mindestens wird es mir schwer, den Zweifel zu überwinden, ob es irgend einer Bühne heutiger Tage gelingen werde, die wunderbare Harmonie der Stimmung, von welcher dieses Drama trotz der schroffen Gegensätze in den einzelnen Charakteren getragen wird, in allen ihren Schattirungen zur Befriedigung des Publikums wiederzugeben. Und doch darf meines Erachtens der Dichter für manche epische und elegisch-lyrische Längen vom Standpunkte der Schöpfung einer Historie hier mehr als irgendwo auf die

volle Zustimmung rechnen. Deshalb kann ich — besonders wenn jener Zweifel mir gehoben würde — nicht an die Unmöglichkeit glauben, dieses Stück unter der Bedingung einer umsichtigen und liebevollen Bearbeitung und Ausführung der beifälligen Aufnahme auch unserer Zeit zuzuführen. Dass einer solchen Absicht der erste Theil Heinrichs IV. noch mehr entgegenkommt, hat die Erfahrung bewiesen, da er auf mehreren Bühnen, auch als einzelne Erscheinung, wiederholt mit Beifall aufgenommen worden ist. In Berlin war er zur Zeit von Ludwig Devrient sogar ein Repertoirstück. Selbstverständlich hatte daran die geniale Darstellung von John Falstaff durch diesen gefeierten Schauspieler den wesentlichsten Antheil. Doch muss ich bezweifeln, dass dieser günstige Umstand zur beifälligen Theilnahme des Publikums genügt haben würde, wenn nicht in der individuellen Abrundung der einzelnen Charaktere, in der Verknüpfung der Begebenheiten und in der Schürzung des Knotens zu einem Ereigniss von vorherrschender Anziehungskraft die dramatische Wirkung und daher auch die lebhafte Theilnahme des Publikums mehr als in manchen anderen Historien gesichert wäre. Indessen ist gerade in diesem Drama der Erreichung dieses Zieles manches Opfer der geschichtlichen Treue mehr als in anderen Historien gebracht. Weshalb eine gleiche Gunst auf der Bühne dem zweiten Theile Heinrich IV. sowie Heinrich V. nicht werden konnte, brauche ich vor Kennern nicht zu erörtern. Hier scheint mir die Frage, ob und welche Erfolge eine Inscenirung, und wäre sie noch so umsichtig, haben könne, am meisten am Orte zu sein. Wer sollte den brennenden Wunsch nicht theilen, die erhabenen Schönheiten dieser beiden Dramen der Anschauung und dem Verständniss des allgemeinen Publikums zugänglich zu machen? Wer aber, so möchte man weiter fragen, möchte nicht vor der Schwierigkeit zurückschrecken, hier das Episodische auf das rechte Maass zu beschränken, dort das Unzusammenhängende in der dramatischen Folge durch eine engere Verknüpfung zu mildern und endlich das Epische und Rhetorische einzelner Scenen unsern Bühnenbedürfnissen anpassend zu machen? Wie sehr sich der Dichter selbst in seinem Heinrich V. der Schwäche eines ungenügenden Zusammenhangs bewusst gewesen, geht aus seinem Chorus hervor. Es ist nicht ohne Bedeutung zur Beobachtung seines feinen Gefühls für die Grenzen der Ansprüche an die Theilnahme des Publikums, wenn man sich seiner Intentionen bei den einzelnen Fällen bewusst zu werden sucht, wo er dieses Mittel anwendet, um dem Publikum verständlich zu werden. Im Perikles steht die dem alten Gower zugetheilte Rolle

in naher Verwandtschaft der Abstammung mit den alten Dumb Shows. Hier aber, in Romeo und Julie und im Wintermärchen liegt in diesen Zwischenreden das unverkennbare Bekenntniss, dem Publikum und seiner nachhelfenden Imagination mehr zuzumuthen, als mit den engen Grenzen der Bühne vereinbar ist. Das spricht der Chorus in Heinrich V. sogar ausdrücklich aus, während jene andern Prologe und Epiloge mehr den Ton einer einschmeichelnden Bitte um williges Nachgeben an seine dichterische Begeisterung enthalten. Wenn nun also Shakespeare seiner Zeit, die doch von ihren dramatischen Dichtern durch ein allbereites Entgegenkommen der Illusion nicht verwöhnt war, diese Entschuldigungen bieten musste, so sollten wir billig bei der maasslosen Verhätschelung der Gegenwart in dieser Beziehung Bedenken tragen, unser heutiges Publikum auf diesem Wege in der Allgemeinheit gewinnen zu können. Und vergessen wir dabei nicht, dass es sich um einen Gegenstand handelt, welcher der Theilnahme des englischen Publikums damaliger Zeit an sich selbst nahe stand und ihm traditionell am Herzen lag, wogegen dies bei uns nur der Preis sein kann, welcher mit einer den Wünschen, Bedürfnissen und Gewohnheiten der Gegenwart entsprechenden Behandlung des Gegenstandes gewonnen wird. Ich möchte hieran die Frage knüpfen, ob es mehr für ein Symptom der Voreingenommenheit für Shakespeare's Untrüglichkeit und Unantastbarkeit anzusehn sei, wenn man die Möglichkeit, jedes Stück Shakespeare's unserem Publikum zugänglich zu machen, deshalb bezweifelt, weil man anerkennen muss, dass manches derselben unheilbaren Mangel an dem leidet, was die Gegenwart an dramatischem Wesen unerbittlich fordert? Oder sollte nicht in dem Anspruch an das heutige Publikum, vielen seiner angewöhnten Meinungen und Anschauungen für einen Theaterabend zu entsagen, um seine Theilnahme einem ihm fern liegenden Gegenstande zu widmen, weit mehr die Behauptung eingeschlossen liegen: Alles, was von Shakespeare kommt, muss auch heute noch unbedingten Beifall verdienen, weil es von ihm kommt? Ja, und ist die unsichere Erreichung dieses problematischen Zieles die unvermeidliche Aufopferung werth von Vielem, was dem Original nicht veräussert werden dürfte? Nur muss ich mich dagegen ausdrücklich verwahren, dass ich hier nicht von der ganzen Reihenfolge der englischen Königsdramen, sondern nur von einzelnen und namentlich nur von solchen rede, die in Form und Wesen unseren Bühnengewohnheiten und Bedürfnissen am fernsten stehn. Ich behalte mir vor, darüber später zu sprechen, wie das Endurtheil ein ganz anderes wird, wenn wir sie als ein organisches Ganzes be-

trachten. Es bleiben nur wenige Worte noch übrig, um die einzelnen Historien König Johann und Heinrich VIII. nicht mit Stillschweigen zu übergehn. Was jener unserer Bühne sein kann, ist durch mehrere glückliche Aufführungen schon erwiesen. Doch wird man nicht verkennen wollen, dass die vorurtheilsfreie Anerkennung der poetischen Kraft des Dichters auf der einen und eine ungewöhnliche Hingebung der ausführenden Künstler auf der andern Seite dazu gehört, um einen überwiegenden Theil des heutigen Publikums dafür zu gewinnen. Dieses Stück ist seiner Anordnung und der Behandlung seines Gegenstandes nach im eigentlichsten Sinn eine Historie, wie sie mit den Ansprüchen damaliger Zeit im Einklang zu stehn scheint. Schon in dem Umstande, dass sich Shakespeare der schon gedachten Vorarbeit eines andern Verfassers fast unbedingt anschloss, liegt der Grund der nahen Verwandtschaft dieses Stückes mit Schöpfungen anderer Dichter, nur dass es in der Ausführung hoch erhaben über dieselben ist. Und scheint es nicht wunderbar, dass trotz der Treue Shakespeare's gegen jene Vorarbeit nicht ein Wort, nicht eine Redewendung, gewiss nicht eine Zeile aus dieser in die neue Bearbeitung übergegangen ist? Das Beste, was seine Zeit ihn lehren und zur Erringung poetischer Erfolge dem Dichter anbieten konnte, das hat uns Shakespeare in unerschütterlicher Treue gegen seinen poetischen Beruf hinterlassen; dieser oben schon aufgestellte Satz ist, meines Erachtens, auf keine von Shakespeare's Historien mit grösserem Rechte als auf sein Drama Heinrich VIII. anzuwenden. Welche Erhabenheit über dem zu behandelnden Stoff, und trotz der Schwierigkeit, trotz der Gefahr, die empfindlichsten Gefühle zu verletzen, welche unbefangene Sicherheit, welche Innigkeit, Wärme und Naturwahrheit in der Darstellung! Hier muss man den Dichter über seinem Werk vergessen. Um so unbegreiflicher ist es, dass man gerade aus diesem Stücke einseitig persönliche Neigungen und Meinungen desselben hat herausklügeln wollen. Freilich ein leichtes Spiel anmaassender Vermessenheit, wenn man sich erlaubt, nur das für ächt zu halten, was diesem Eifer dient, und dagegen das, was eigens zur Herstellung des Gleichgewichtes zwischen den Gegensätzen bestimmt ist, als eingeschoben zu verwerfen. Hier ist es, wo ich am meisten die Entsagung fühle, Ihnen nur in skizzenhaften Zügen und dürftigen Worten von Shakespeare's Historien reden zu können. Was bliebe nicht noch übrig zu sagen gerade in Bezug auf dieses wunderbare Gedicht? Denn dass die Bewunderung dieses Werkes von seltener Meisterschaft mit der Frage im Streite liegt, ob und wie es der Bühne

unserer Zeit gerecht werden könne und dürfe, würde uns vorzugsweise zu der Anerkennung des unläugbaren Satzes führen, dass alle Ausstellungen gegen die dramatische Correctheit der Historien Shakespeare's nach heutigen Begriffen ihre Preiswürdigkeit an sich selbst nicht im mindesten berühren können. Und es möchte wohl der Mühe werth sein, noch eines wichtigen Momentes in dieser Beziehung zu gedenken. Ich meine hiermit die allgemeine Neigung und Gewohnheit aller Verfasser von Historien, den Ansprüchen und Bedürfnissen ihrer Zeit auf einem noch nicht angedeuteten Wege entgegenzukommen. Was wir an humoristischen und vorzugsweise tendenziösen Beimischungen oft der Willkür oder Schwäche des Verfassers zur Last legen, halte ich, wenigstens in den meisten Fällen, für einen wohlberechneten Kunstgriff, um den in der Vergangenheit liegenden Stoff dem Publikum im eigentlichen Sinne des Wortes zu vergegenwärtigen. Wenn uns in Shakespeare's Historien die Wahrnehmung dieses Mittels der Vergegenwärtigung nicht überall in gleich auffallender Weise in die Augen springt, so liegt dies nur in der feinen und kunstsinnigen Weise seiner Verbindung mit der Hauptsache. Indessen fehlt es an solchen Bestandtheilen seiner Historien keineswegs, und es würde, wenn es die Zeit erlaubte, nachzuweisen sein, dass nicht selten in den dem Ganzen kunstvoll eingewebten Berührungen von Stimmungen seiner Zeit für seine Gegenwart zwar ein wesentliches Mittel zur Gewinnung der allgemeinen Theilnahme lag, uns aber oft ein Hinderniss der dramatischen Vergegenwärtigung entgegentritt.

Viele dieser Bedenken und Betrachtungen kommen kaum zur Sprache, sobald wir den ganzen Cyclus derjenigen Historien, welche die Genesis und den Verlauf des Kampfes zwischen den Häusern Lancaster und York darstellen, als ein organisches Ganzes betrachten. Ob dies in Shakespeare's ursprünglicher Intention gelegen habe, könnte leicht bestritten werden. Am auffallendsten scheint wenigstens in dieser Hinsicht die unläugbare Thatsache, dass er die frühere Epoche später ausgeführt hat, als die spätere mit ihrer Katastrophe. Ich habe weder Raum noch Zeit genug, um diese und die Frage zu erörtern, ob der erste Theil Heinrichs VI. früher oder später ausgearbeitet sei, als der zweite und dritte mit Richard III. Wie dem aber auch sei, das ist gewiss ein missliches Unternehmen, den organischen Zusammenhang zwischen diesen drei letzten Dramen zu bestreiten. Es mag sein, dass die englischen Kritiker von Malone an bis auf Al. Dyce herab sich nicht bewusst gewesen sind, noch die Absicht gehabt haben, diesen organischen Zusammenhang in

Abrede zu stellen, indem sie die Originalität der alten Bürgerkriege in Zweifel zogen. So viel aber glaube ich behaupten zu können, dass sie damit, sei es auch wider ihren Willen, das Bekenntniss ablegten, die bezeichnendste Eigenthümlichkeit von Shakespeare's poetischer Grösse und Erhabenheit nicht gefasst zu haben. Das klingt sehr anmaassend, und ich bin daher schuldig, mich darüber zu rechtfertigen, so gut ich vermag.

Ich habe nicht ohne Absicht schon einmal hervorgehoben, dass die Königin Elisabeth mit der Einführung des protestantischen Cultus dem unabweislichen Bedürfniss der Nation nach politischer und religiöser Freiheit entgegengekommen sei. In diesen Worten, so bald sie im rechten Lichte aufgefasst werden, liegt der wesentlichste Schlüssel zum Verständniss des Entwickelungsganges des englischen Dramas bis zu dem Punkte der Höhe, auf welchen es Shakespeare geführt hat. Und ich muss ausdrücklich hinzufügen, dass dieser Höhepunkt, auf welchem ihn keiner seiner Zeitgenossen begleitet, ja selbst keiner der späteren dramatischen Dichter vollständig nachgefolgt ist, von der grossen, in das tiefste Seelenleben der Menschheit eingreifenden Frage der Reformation unzertrennlich ist. Hier handelt es sich nicht um Dogmen und Lehrsätze, nicht um kirchliche Satzungen und Formen, wohl aber um die allgemeine schwerwiegende Räthselfrage, welches das Verhältniss der Menschheit in ihrer Gesammtheit sowohl als in ihren einzelnen individuellen Theilen zu der Unendlicheit der göttlichen Schöpfung ist. Während die Reformation der Christenheit das Recht vindizirte, zur Beantwortung dieser Räthselfrage sich nicht auf menschliche Autoritäten beschränken zu lassen, sondern sich unmittelbar an das Wort Gottes in den Evangelien zu wenden, musste nächst dem wissenschaftlichen Forschen auch dem poetischen Denken, Streben und Ringen der ihm gebührende Theil der Befreiung zufallen. Und die Poesie nahm davon Besitz mit aller Energie des Dranges nach Freiheit und Selbstständigkeit. Dabei kam ihr die volle Blüthe einer jugendlichen Kraft zu statten. Selbst dass die ganze Zeit mit dem einen Fusse noch in der romantischen Empfindungsweise stand, während sie schon im Begriff war, mit dem anderen in die moderne Anschauungsweise hinüberzuschreiten, war als eine Gunst zu betrachten. In ihr wurzelt die Wärme und Freiheit der Imagination, und wir würden unbillig sein, wenn wir vergessen wollten, dass manche barocke und abenteuerlich-excentrische Uebergriffe, auf welche die moderne Zeit mit verschmähender Altklugheit herabblickt, von diesem günstigen Umstande unzertrennlich sind. Der Freiheit, mit welcher sich die

dramatische Poesie über die beengenden Fesseln der alten Moral und Miracleplays erhob — ein Umstand, der recht wesentlich in der reformatorischen Richtung der Gemüther seine Veranlassung fand —, kam vielleicht das Vorurtheil damaliger Tage zu statten, dass nämlich dramatische Dichtungen nicht eigentlich dem Bereiche der Poesie zuzuzählen seien. Es ist wenigstens nicht unmöglich, dass im entgegengesetzten Falle diese Richtung die Anmahnungen von der Seite missverstandener classischer Anschauungen nicht völlig ignorirt und sich nicht mit selbstständiger Kraft nach ihren eigenen Bedürfnissen ausgebildet hätte. Wenn wir den Verlauf des Emporsprossens einer bis dahin ungekannten dramatischen Poesie in England von der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts an hingebend betrachten, wie könnten wir uns dann wundern, dass die innerste Seele derselben nicht sofort zur Entfaltung kam? Dass den ältesten Dramatikern die Erfüllung des eigentlichsten Berufs der dramatischen Poesie als unbewusstes Ziel vorschwebte, möchte ich nicht bezweifeln. Die in immerwährendem Kampfe liegenden Gegensätze des menschlichen Lebens zur Darstellung zu bringen, war unzweifelhaft das unbewusste Ziel der Dramatiker von dem alten John Bale, Edwards, Sackville, John Heywood und Andern bis zu den letzten Vorgängern und den frühesten Zeitgenossen Shakespeare's, wie J. Lilly, Thomas Lodge, Th. Kyd, G. Peele, R. Greene und Chr. Marlowe. Aber von ihrem Standpunkte aus erschien ihnen die Leidenschaft mit ihren Uebergriffen in das Maasslose als das primitive Motiv in dem darzustellenden Widerstreite. Was nur Form und Ausdrucksweise des eigentlichen Wesens ist, galt ihnen als das Wesen selbst. Zu der bewussten Anschauung, dass der eigentliche Springquell des Kampfes zwischen den Gegensätzen des Lebens in dem tiefsten Innern des Menschen ruht, in dem Widerstreit zwischen seiner Gebundenheit an das Endliche und dem Bedürfniss der Freiheit, sich in das Unendliche zu erheben, vermochten sie noch nicht emporzusteigen. Die Verwechselung von Mittel und Zweck, von Ursache und Wirkung, war dabei unvermeidlich. Während die Erschütterung des Gemüthes durch das Furchtbare, Erhabene der Tragödie als Mittel zur Erreichung ihres eigentlichen Zweckes dienen soll, wird auf ihrem Wege die Darstellung des Grässlichen und Schauderhaften zum vorherrschenden Gegenstand der Bestrebung. Jedem Kenner der damaligen Literatur ist es geläufig, dass Th. Kyd, Webster und vor allen Andern Marlowe darin den eigentlichen Zweck des Drama's zu erkennen meinten. Bei der glühenden Energie, welche Marlowe in der schwungvollen Schilderung der Leidenschaft entwickelte,

glaube ich vorzugsweise die Spuren von der Ahnung einer höheren Erkenntniss wahrnehmen zu dürfen. Und sollte dieselbe nicht in seinem Edward II. und seinem Faust am deutlichsten hervorleuchten? Ich überlasse die Beantwortung dieser Frage den Forschern von tieferer Einsicht. Wie steht es aber um das Verständniss von der wahren Bedeutung des tragischen Schicksals oder des Verhängnisses? Nicht an sich selbst, sondern nur zur Aeusserung seiner vernichtenden Gewalt durch die Leidenschaft hervorgerufen, darf und soll es nicht als eine aus der Leidenschaft allein emporsteigende Macht der Rache dargestellt werden. Es ruht vielmehr im innersten Kern des zwischen Geistigem und Sinnlichem, zwischen Unendlichem und Endlichem getheilten Wesens des Menschen: in jenem das Bedürfniss und der Drang nach dem Unbeschränkten, in diesem die Nothwendigkeit der Beschränkung und Gebundenheit an materielle Bedingungen. Zwischen beiden das Schicksal nicht als unerbittliche Nothwendigkeit an sich selbst, aber herausgefordert durch das Widerstreben der menschlichen Hinfälligkeit und Schwäche gegen die scharf und unerbittlich gezogenen Schranken des menschlichen Daseins, seine Bahn sicher verfolgend. Dieser über die Schranken des endlichen Daseins hinübergreifende Drang, stets von neuem erwachend, muss zwar von Hause aus in der menschlichen Natur begründet und kann daher an sich selbst etwas Verwerfliches nicht sein. Auch ist es natürlich, dass ein so unbedingtes Attribut der menschlichen Natur desto stärker sein muss, je vollkommener und ausgezeichneter diese im Individuum ausgeprägt ist. Aber indem er mit dem Umschlag in Leidenschaft das Verhängniss herausfordert, tritt eine gegenseitige Wechselwirkung ein, in welcher dieses das höhere Emporwuchern von jener und die Leidenschaft wieder die Gewalt des Verhängnisses zu fördern scheint. Zweierlei folgt daraus: es ist richtig, wenn, selbst auf Grund der alten aristotelischen Definition, die Handlung der Tragödie Leidenschaften zum Gegenstand haben soll. Denn was Anderes wäre geeignet, Furcht und Mitleid zu erregen, als ein Gemälde von Gemüthserregungen, die, weil sie menschlich sind, unser Mitleiden und zugleich die Furcht vor ähnlichen Verwickelungen in unserm Innern zur natürlichen Folge haben? Aber es ist nicht richtig, wenn man die Leidenschaft, wie sie auch immer sei, zum primitiven und ausschliesslichen tragischen Motive macht und das Verhängniss aus der absoluten Leidenschaft ableitet; wogegen vielmehr nur eine solche Leidenschaft der tragischen Poesie angemessen ist, welche das höchste und edelste Attribut der menschlichen Natur über die

Grenzen der Menschlichkeit hinaustreibt und nur deshalb in ihrer Endlichkeit sich an der Unendlichkeit bricht. Ist nicht auch ein Jude von Malta, wie ihn Marlowe schildert, von Leidenschaften beherrscht? Und wer wollte ihn zu einer tragischen Gestalt machen? Wo bliebe auch die von Aristoteles schon aufgestellte und noch immer vollgültige Forderung der Reinigung der Leidenschaften, wenn es sich nicht unbedingt um denjenigen Conflikt handelte, aus dessen Abschluss (aus der Katastrophe der Tragödie) uns das unvergängliche Licht einer ewig unerschütterlichen Weltordnung siegreich entgegenleuchtete, oder sagen wir lieber nach üblichem Sprachgebrauch, wenn nicht die Grundlagen einer ewigen Ethik gewahrt blieben? Also nicht der Kampf oder Conflikt an sich selbst ist es, was ein Drama zur Tragödie erheben kann, es ist vielmehr der Boden, auf dem dieser Kampf entsteht, der verhängnissvolle Verlauf, den er im Innern des Einzelnen und in seinem Verhältniss zu Begebenheiten und Umgebungen nimmt, und endlich die Lösung desselben in harmonischem Einklang mit den ewigen Gesetzen der göttlichen Weltordnung, was allein dem Charakter der Tragödie entspricht. So wird es nun klar werden, wie jene älteren Dramatiker Ursache und Wirkung verwechselten, wogegen sich Shakespeare gerade in seinen Historien mit einem grossen genialen Schritt hoch über ihre Häupter erhob und heute noch als der tiefsinnigste tragische Dichter unerreicht dasteht. Um Ihnen an dem grossen organischen Ganzen seiner Lancaster- und York-Tragödie nachzuweisen, dass er, trotz mancher an Formen und Detailausführungen nach heutigen Ansprüchen unerfüllt bleibender Wünsche, alle jene Forderungen erfüllt hat, dürfte ich Sie nur an die allgemeine Einwirkung erinnern, welche nach übereinstimmenden Berichten die in Weimar 1864 ausgeführte Darstellung des ganzen Cyklus der Königsdramen auf alle Gemüther ausgeübt hat. Denn das wahrhaft Grosse und Erhabene kann seine tiefe Einwirkung niemals verfehlen, auch dann nicht, wenn es an der äusseren Umhüllung seiner Erscheinung verkürzt wird. Und ist diese, wie es in der Ausführung der Fall gewesen sein mag, die alleinige Bedingung des Unternehmens, so muss wohl die Kritik der Abmahnung gegen Kürzungen und tiefeingreifende Aenderungen am Originale entsagen. Möglicher Weise würde ihr das erleichtert worden sein, wenn nicht der Abdruck dieser Dingelstedt'schen Umarbeitungen dem allgemeinen Publikum manche allzuweit ausgreifende Aenderungen auf indiskrete Weise verrathen hätte.

Werfen wir aber nun zum Schluss nur noch einen flüchtigen Blick auf die Frage, worin wir die Erfüllung jener strengen

Forderungen des wahrhaft Tragischen vorzugsweise zu erkennen haben, so wird es nicht genügen, aus der Darstellung einer verhängnissvollen politischen Verwirrung nur die allgemeine Lehre der Geschichte zu entnehmen, dass das Recht, wenn es in schwachen und unwürdigen Händen ruht, zeitweilig zwar der Gewalt weichen muss, seine Macht aber unvergänglich ist und früher oder später die Wiederherstellung unweigerlich fordert. Nur vermöge des tiefen, ich möchte sagen prophetisch begabten Einblicks in den innersten Kern der Geschichte konnte es Shakespeare gelingen, seine Darstellung zu dieser Wirkung hinauszuführen, und Niemand wird verkennen wollen, dass in allen seinen grossen Tragödien der Geist dieser erhabenen Anschauung weht. Man könnte jede einzelne als einen gedrängten Abschnitt aus der Welthistorie betrachten. Wir möchten zugleich bewundern, dass sich diese grosse poetische Intention schon in einem seiner ersten Jugendwerke in auffallender Weise an den Tag legt. Ich meine die, wahrscheinlich zuerst und zwar in einer verhältnissmässig kurzen Zeit gedichtete Folge der Stücke vom Beginn des zweiten Theiles von Heinrich VI. bis zur Katastrophe von Richard III. Hier drängt sich dann mit unwiderstehlicher Gewalt die Wahrnehmung auf, wie schon dem jungen, in künstlerischer Hinsicht noch ungeübten Dichter die Nothwendigkeit nahe gelegen hat, vom Standpunkte der christlichen und namentlich christlich evangelischen Weltanschauung die Macht des tragischen Verhängnisses aus der Individualität und ihrem Verhältniss zu Begebenheiten und Umgebungen abzuleiten. Man hat darüber gestritten, ob Shakespeare im Gegensatz zur antiken Tragödie nicht das Ereigniss oder die Fabel, sondern die Charakterschilderung zum Hauptgegenstand seiner Darstellung habe machen wollen. Ich sehe darin nur ein Missverständniss des allgemeinen poetischen Berufes nach den Ansprüchen der modernen, christlichen Welt. Denn darin eben scheidet sich diese von der antiken, dass ihr der Einblick gewährt ist in eine Weltordnung, welche nicht auf dunkeln, unenthüllbaren Wegen geheimnissvoller Willkür und Nothwendigkeit dem Einzelnen wie der Gesammtheit ihr Schicksal stellt, sondern sich zum innigen und liebevollen Anschluss unserem Innern anbietet; nicht dass die Freiheit des Willens dadurch beschränkt oder beeinträchtigt würde, es ist vielmehr eine von der alten Welt kaum geahnte Erhebung des Individuums zur höchsten Freiheit und Selbstständigkeit in dieser Entfaltung bedingungsweise eingeschlossen. Darum ist es auch dem Dichter, und vor Allem dem tragischen Dichter unerlässliche Pflicht, auf die Entwickelung der tragischen Richtung in dem Individuum

mit nicht geringerer Sorgfalt zu achten, als auf die Darstellung des Ereignisses, mit anderen Worten die gegenseitige Wechselwirkung des Innern auf das Aeussere und des Aeusseren auf das Innere zur klarsten Anschauung zu bringen. Aber er wird immer hinter seinem Ziele zurückbleiben, wenn er, gleichsam von unten nach oben aufsteigend, die Lösung der grossen Räthselfragen des Lebens zuerst in dem Individuum sucht, nicht aber das Universum mit intuitivem Blicke in sein Inneres aufzunehmen und von diesem erhabenen Standpunkte aus den Schlüssel der Lösung zu finden sucht. Das ist es, was Sophokles, Dante, Goethe zu der in Ewigkeit bewunderns-würdigen Grösse erhob. Ob Shakespeare nach diesem Ziele in dem Ganzen seiner Historien im Allgemeinen sowohl, als in vielen einzelnen derselben mit tiefer dichterischer Intuition, sei es bewusst oder unbewusst, gestrebt hat, wer wollte das bezweifeln? Und dass diese Bestrebung ihm als ein ausschliessliches Eigenthum gehört, von keinem seiner Zeitgenossen ihm nur im Entferntesten wett gemacht worden, vor dieser Anschauung und Thatsachen sollten meiner Meinung nach alle Zweifel darüber schwinden, dass nur er der ursprüngliche Schöpfer der oben bezeichneten ganzen Trilogie gewesen sein könne. Was wollen dagegen Widersprüche, sprachliche und dramatische Schwächen, verwandte Ausdrücke mit anderen Dichtern, kurz alle kleinlich erspürten Beweisgründe sagen, zumal da auch diese oft nur auf schwachen Füssen stehn? Ob nun endlich Shakespeare dieses erhabene Ziel in der höchsten Vollkommenheit erreicht hat? Dieser Frage Schritt vor Schritt nachzugehn, würde allerdings eine Aufgabe von der reizendsten Anziehungskraft sein. Um so schmerzlicher muss ich es beklagen, an dieser Stelle wegen Raum und Zeit auf eine weitere Ausführung verzichten zu müssen.

Wenn es mir gelungen wäre, mit diesen dürftigen Strichen die Grösse des dichterischen Monumentes, dass uns Shakespeare als ächtes Kind seiner Zeit und dennoch in der höchsten Erhabenheit über seiner Gegenwart für alle Zeiten in seinen Historien hinterlassen hat, nur entfernt anzudeuten, so würde mein Ziel erreicht sein. Was und wo es noch an Wünschen übrig bleiben sollte, da möge Ihre liebevolle Nachsicht entschuldigend und ergänzend eintreten.

Jahresbericht für 1871—1872.

Abgestattet in der Jahres-Versammlung zu Dresden am 25. Mai 1872

von

H. Ulrici.

Ich beginne nach dem geistvollen Vortrage (den wir so eben gehört haben) über Shakespeare's historische Dramen — die ja mehr als andere von Thaten sprechen — meinen historischen Bericht wol am füglichsten mit dem, was die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft im verflossenen Jahre nachweislich gethan hat. Denn Thaten und Wirkungen beweisen ja noch klarer und sicherer als selbst Zahlen, was eine Sache werth ist. Nicht als ob wir besonders viel geleistet hätten; — unsere Thätigkeit hat an und für sich ihre bestimmten Schranken, und in unserer, von den praktischen Interessen beherrschten Zeit finden Bestrebungen wie die unsrigen keinen besonders günstigen Boden. Wir haben indess im verflossenen Jahre das erste grössere Unternehmen, das wir begonnen, glücklich zu Ende geführt: — ich meine das Uebersetzungswerk der Shakespeare'schen Dramen, dessen ich in meinen Jahresberichten wiederholentlich gedacht habe. Es liegt jetzt vollendet vor; die beiden letzten Bände sind noch vor Schluss des vorigen Jahres ausgegeben worden. Wie über die bisher erschienenen Jahrbücher, so hat sich auch über dieses Werk die unparteiische Kritik nur günstig ausgesprochen, so dass wir hoffen dürfen, durch dasselbe um einen Schritt weiter zum Ziele, zum gründlichen Verständniss der Shakespeare'schen Dramen, gelangt zu sein. — Der Absatz des Jahrbuches, das wir in Selbstverlag genommen, hat sich im vorigen Jahre erheblich gesteigert,

und da jeder Käufer desselben eo ipso zugleich Mitglied der Gesellschaft ist, so haben wir implicite auch einen Zuwachs an Mitgliedern gewonnen. — Das neue Jahrbuch liegt fertig vor und wird — dess bin ich überzeugt — dieselbe Anerkennung finden, welche der Eifer und die umsichtige Thätigkeit seines Redacteurs verdienen. — Ich mache bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam, dass der buchhändlerische Vertrieb des Jahrbuches wie die Einziehung der Beiträge von der Buchhandlung Asher & Co. auf den Buchhändler Herrn Huschke in Weimar übergegangen ist.

Für die folgenden Jahre indess wollen wir uns mit der Herausgabe eines neuen Bandes des Jahrbuchs nicht begnügen. Nachdem unser Uebersetzungswerk vollendet ist, halten wir es für angemessen, den Originalwerken Shakespeare's unsere Thätigkeit zu widmen und haben demgemäss beschlossen, an eine Arbeit zu gehen, welche das Studium und Verständniss der Shakespeare'schen Dramen im Original zu erleichtern und zu befördern unseres Erachtens ganz besonders geeignet sein dürfte und — um einer oft gemissbrauchten Redensart ihr Recht anzuthun — ein vielfach gefühltes Bedürfniss befriedigen wird. Wir haben beschlossen, eine sogenannte Variorum Edition (mit oder ohne begleitenden Text) zu veranstalten, d. h. eine Ausgabe, welche den kritischen, emendirenden wie erläuternden Apparat, der sich im Lauf der Zeit an die Shakespeare'schen Dramen angesetzt hat, natürlich mit Ausscheidung alles Veralteten und Unbrauchbaren, so vollständig wie möglich zusammenstellt und dadurch jedem künftigen Herausgeber wie jedem Shakespeare-Studenten einen Ueberblick gewährt über das, was bisher im Gebiete der Shakespeare-Kritik und Interpretation geleistet ist. Eine solche Ausgabe ist seit der Boswell'schen Variorum Edition von 1821 weder in England noch in Deutschland erschienen. Seitdem aber ist der zum Verständniss der Shakespeare'schen Sprache nach Form und Inhalt jedem Leser nothwendige Apparat in so hohem Maasse, nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ angewachsen, dass es in der That ein dringendes Bedürfniss ist, das in hundert verschiedenen Schriften, Ausgaben, Glossarien, Journalartikeln zerstreute Material zu sammeln und zu ordnen. —

Auch unsere Bibliothek schreitet rüstig vorwärts. Sie enthält gegenwärtig 430 Nummern (darunter indess viele Werke von 9—10 und mehr Bänden). Im verflossenen Jahre sind gegen 90 Thaler zur Completirung derselben verwendet worden, und für das laufende Jahr hat Ihre Königliche Hoheit, die Frau Grossherzogin von Weimar, unsre durchlauchtigste Lady Patroness, wiederum 100 Thaler vorzugs-

weise zur Vermehrung der Bibliothek uns gnädigst zu bewilligen geruht.

Unser hochverdienter Schatzmeister ist leider verhindert, der Versammlung beizuwohnen. Den von ihm eingesandten Bericht über den Stand unserer Finanzen Ihnen vorzutragen hat Herr Commerzienrath Oechelhäuser gütigst übernommen. Sie werden daraus ersehen, dass unsere finanziellen Verhältnisse, wenn auch nicht besonders günstig, doch befriedigend sind.

Und so dürfen wir, denke ich, mit Hoffnung und Vertrauen in die nächste Zukunft blicken, — freilich indess nur unter der Voraussetzung, dass Sie uns wie bisher Ihren Beistand gewähren und jeder an seinem Theil zur Förderung unserer Bestrebungen mitzuwirken suche.

Bericht
über die Jahresversammlung zu Dresden
am 25. Mai 1872.

In Folge Vorstandsbeschlusses vom 26. October 1871 fand die achte Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Dresden (im Zwinger-Pavillon) Statt und wurde durch den vorstehend abgedruckten Vortrag des Herrn Vicepräsidenten Freiherrn von Friesen über Shakespeare's Historien eröffnet. Der Herr Präsident Prof. Dr. Ulrici knüpfte daran seinerseits eingehende Bemerkungen über denselben Gegenstand und verlas dann den gleichfalls vorstehend abgedruckten Jahresbericht, worauf in Abwesenheit des Herrn Schatzmeisters Commerzienrath Moritz der Herr Vicepräsident Commerzienrath Oechelhäuser über den Stand der Finanzen berichtete. Das alljährliche Verfahren bezüglich der Rechnungsprüfung und Entlastung wurde auch diesmal unverändert beibehalten. Herr Prof. Dr. Herrig aus Berlin machte alsdann Mittheilungen über die daselbst zu begründende Akademie für moderne Philologie und überreichte das Programm nebst dem Verzeichniss der im Winter 1872—73 zu haltenden Vorlesungen. Als Ort der nächsten Jahresversammlung wurde auf Antrag des Vorstandes Weimar erwählt und endlich der siebente Band des Jahrbuchs unter die anwesenden Mitglieder vertheilt.

Ueber die Stellung der epischen Dichtungen Shakespeare's in der englischen Literatur.

Von

Benno Tschischwitz.

Mit dem Ausgange des 15. und dem Beginne des 16. Saec. fing der Geschmack des englischen Volkes für die gereimten Erzählungen, oder, nach der Bezeichnung der Engländer, die metrischen Romanzen, wie sie das Mittelalter so zahlreich producirt hatte, an, dem Sinne für prosaische Darstellungen derselben Stoffe Platz zu machen.

Man war allmählich jener endlos langen, eintönig klappernden Verspaare müde geworden, in die man die Rittergeschichten zu kleiden liebte; man genoss, da man sich doch einmal nur am Stoffe ergötzte, nunmehr den Tod Arthur's und die Abenteuer der Tafelrunde, die Grossthaten Hüon's von Bordeaux, die Schicksale der vier Haimons-Söhne, die Abenteuer des Bevis von Southampton und die ganze übrige unendliche Fülle der mittelalterlichen Sagenstoffe lieber in Prosa als in Versen, an denen man endlich fühlte, dass sie nur wenig Anspruch auf das machen konnten, was man im eigentlichen Sinne Poesie nennt.

Aber gerade die Aufnahme der Prosa deutet eine höhere Stufe der Cultur und des Geschmacks, einen wichtigen Umschwung auf dem Gebiete des literarischen Strebens und Schaffens an. Das Licht, das die klassischen Studien über die Culturvölker des Continents ausströmten, fing an, seinen Segen auch über England zu verbreiten. Man sah ein, wie die heimische Dichtung bei aller Grossartigkeit

und Abenteuerlichkeit des Inhalts unendlich weit hinter den klassischen Meistern zurückblieb, und bewahrte nur den überlieferten Stoffen jene Pietät, die ja bis zu dieser Stunde in den germanischen Völkern für ihre ehrwürdigen Sagen und Traditionen nicht ganz erloschen ist.

Man liess zunächst also die Formen abwelken, und da sich nicht sofort der Dichter fand, der die traditionellen Stoffe in dem sich läuternden Geschmack entsprechende Formen umgegossen hätte, nahm die Prosa im geeigneten Moment die Tradition derselben auf.

Es dürfte nicht überall angemessen erscheinen, auf derartige Prosabearbeitungen nur mit Geringschätzung zu blicken. Sie erhielten im Allgemeinen in der Nation den Sinn für das Grosse und bewahrten sie vor der Gefahr, den geistigen Connex mit der Vergangenheit zu verlieren. Es gesellten sich ihnen gar bald eine Menge Prosaschriften und Unterhaltungsbücher aus der Sphäre der Astronomie und, wie man sich ausdrückte, anderer verborgener Wissenschaften, die dem weitern Bedürfniss des leselustigen Publikums abhalfen; Almanache und Räthselbücher, Legenden, Schwänke, Erbauungsbücher waren in zahlreicher Menge vorhanden und vielfach verbreitet.

Dazu kam eine nicht unbedeutende Uebersetzungsliteratur. Französische, italienische, spanische Novellen und Romanzen fanden neben dem niederdeutschen Eulenspiegel, den die Engländer wunderlich genug Heulenspiegel nennen, und Sebastian Brant's Narrenschiffe in England einen bedeutenden Leserkreis.

Eine Dichtungsgattung behauptete sich jedoch in gebundener Rede, nämlich das allegorische Epos. Schon lange vor der Einführung des Romans von der Rose durch Chaucer, bereits 1362, war das alliterirende Gedicht Robert Longland's, das er „Peter der Pflüger" betitelt, Gegenstand fleissiger Lectüre, und noch unter Henry VII., also am Ausgange des 15. und bei Beginn des 16. Saec., erhält diese Dichtungsgattung durch Stephen Hawes in seinem Gedicht *The Pastime of Pleasure* einen ansehnlichen Zuwachs.

Die allegorischen Dichtungen waren im eigentlichsten Sinne Poesieen; denn sie waren durchaus Producte der Phantasie und des erfindenden Scharfsinns und nicht ohne hohen Werth, da sie in Folge ihrer durchweg moralischen Tendenz veredelnd und bildend auf die Nation wirkten.

So wenig uns heut zu Tage, wenn wir nicht ein philologisches oder culturhistorisches Interesse befriedigen, die Lectüre derartiger Productionen anziehen und fesseln kann, in denen die Tugenden und

Laster als Personen figuriren, und in denen wir, wie bei Hawes, di
Ehre haben mit dem Prinzen Grand Amour bekannt und bei Madam
Grammatik und ihren ehrbaren Schwestern, den Damen Logik
Rhetorik u. s. w., eingeführt zu werden, so müssen wir gerad
dieser Gattung eine um so grössere Beachtung schenken, als sie fü
die Gesammtentwicklung der englischen Literatur überhaupt vo
Wichtigkeit geworden ist.

Es zeigt sich nämlich ihr mächtiger Einfluss auf das englisch
Volksdrama in dem Momente, wo der Sinn und das Interesse fü
die biblischen und Legendenstoffe der *Miracle-Plays* und *Mysterie*
anfing zu erkalten, und führte in den *Morals* oder *Moral-Play*
den Moral-Spielen, dem Drama durch die Allegorie jenes höch
wichtige Element zu, das, wie Ulrici im ersten Bande von Shake
speare's dramatischer Kunst des Weiteren ausführt, die einzig mög
liche und naturgemässe Brücke aus der Sphäre des einseitig christlich
kirchlichen zum weltlichen Drama bildete.

Das Volksdrama trat, wie roh es auch auf diesem Standpunkt
noch gestaltet sein mochte, in einen verwandtschaftlichen Zusammen
hang mit der übrigen Literatur; es wurde zunächst durch die Auf
nahme des sittlichen Princips von der kirchlichen ab der ideale
Seite zugekehrt und stieg durch diesen geistigen Gehalt eine Stu
höher empor.

Als gegen den Ausgang des 16. Saec. der Bruch mit der alte
Tradition der volksthümlichen Stoffe durch die immer allgemein
werdenden Studien des classischen Alterthums durch Uebersetzunge
Nachahmungen, Bearbeitungen griechischer und römischer Meiste
werke in gewissen Kreisen definitiv durchgeführt war, erhielt sic
dennoch der Sinn für die allegorische Dichtung und ist bis zu dies
Stunde in England nicht erstorben, wie aus den zahlreichen Auflage
der prosaischen Allegorie *Pilgrim's Progress* von John Bunyan er
hellt, welche, in der zweiten Hälfte des 17. Saec. veröffentlicht, da
letzte wirklich bedeutende Product der allegorischen Dichtung sei
dürfte.

Es ist darum nicht auffallend, dass der bedeutendste Epike
den die Zeit der Königin Elisabeth hervorgebracht, dass Ed. Spense
in seinem hervorragendsten Werke, die Feenkönigin, sich der alle
gorisirenden Richtung anschloss. Er durfte in den Kreisen, für di
er schrieb — den in klassischen Studien eben so sorgfältig erzogene
wie mit den besten Werken der heimischen Literatur vertraute
Adel und die schöngeistige Gesellschaft, welche die gelehrte Königi
umgab — ein warmes Interesse für seinen Gegenstand voraussetzen

und war sicher, dass die schmeichelhaften Anspielungen auf die jungfräuliche Beherrscherin des Landes den an die Räthselsprache der Allegorie Gewöhnten nicht unverstanden bleiben würde. Eben so durfte er erwarten, dass die zahlreichen mythologischen Anspielungen seinen an die Anschauungen des Alterthums bereits gewöhnten Leserkreis nicht weniger entzücken würden, wie die zauberhaften Scenen, in denen sich die lieblichen Gestalten seines fingirten Ritterthums bewegen. Hierzu tritt noch ein anderes Moment. Die klassischen Studien und die Lectüre der Italiener hatten nicht nur läuternd auf den Geschmack gewirkt, sie hatten auch die ganze Sprache in einem eminenten Sinne veredelt. Wahrhaft poetische Kunstwerke konnte man eigentlich erst von jetzt an schaffen. Gleichwohl hatten sich in den alten Ueberlieferungen zahlreiche Elemente erhalten, die jeder wahrhafte Dichter, dem es darauf ankam, seiner Sprache Würde, Kraft und Glanz zu verleihen, nicht übersehen durfte. Reim, Alliteration, Umstellung der Verben und Adjective zusammen mit einer zahlreichen Menge alterthümlicher Ausdrücke bildeten gewissermassen das, was die Feenkönigin mit den alten Ritter-Epen in der Sprache Verwandtes hatte, während die Structur der Strophe, die Behandlung des Verses an die Italiener, die massvolle, logische und gleichwohl bilderreiche Diction mitsammt den häufigen Anspielungen an Götter und Heroen an die Antike erinnern. So sehen wir denn, wie Spenser in seiner Feenkönigin mit entschiedenem Erfolge bemüht gewesen ist, in der Poesie den neuen Geist mit dem alten zu vermitteln, die Allegorie dem umgewandelten Geschmacke entsprechend zu behandeln.

Aber bei all dem instructiven, namentlich dem sittlich erzieherischen Werthe, den man der allegorischen Poesie der Engländer nicht absprechen kann, haftete ihr doch ein entschiedener Mangel an. Die mechanische Verkörperung abstracter Begriffe wendet das Interesse des Lesers viel zu einseitig der Verstandessphäre zu; das Gemüth, die Phantasie gehen fast leer aus. Dazu ist die Handlung ganz unfrei. Wie sollte die Tugend anders als tugendhaft, das Laster anders als lasterhaft handeln können? Von Conflicten kann also nirgend die Rede sein, und somit fällt auch die Spannung fort. Wie das Drama, so strebte auch die epische Poesie unaufhaltsam nach der Darstellung des Realen, der greifbaren, historischen Wirklichkeit.

Schon Chaucer hatte die Allegorie nicht einseitig cultivirt. Seine scharfen und festen individuellen Schattenrisse in der Einleitung zu den *Canterbury-Tales*, diese deutlichen Portraits, die er

dem thatsächlichen Leben entnimmt, die, man möchte fast sagen, nur noch der Handlung bedürfen, um Charactere zu sein, waren unschätzbare Vorbilder für spätere Dichter, namentlich für Dramatiker. Chaucer ist der erste, der den Dichtern zeigt, was die Wirklichkeit poetisch Anziehendes hat. Dies in seinem ganzen gewaltigen Umfange erkannt zu haben, ist Shakespeare's unerreichtes Verdienst.

Wie Grosses daher auch Spenser in seiner Feenkönigin geleistet hatte, es blieb immer noch die Aufgabe übrig, für das erzählende Gedicht den Boden der Wirklichkeit aufzusuchen, ohne in den geschmacklosen Ton der alten Ritterromane zu verfallen, oder die prosaischen Unterhaltungsromane der Italiener nachzuahmen.

Mit einem Wort, ein echter Dichter musste fühlen, dass der Zeitpunkt gekommen sei, in welchem sich der durch die klassischen Vorbilder bereits geläuterte Geschmack von der Tradition gänzlich zu emancipiren hatte. Es war ein bedeutsamer Schritt in der Entwicklung, der geschehen musste, und diesen Schritt that Shakespeare, indem er Venus und Adonis dichtete.

Die Literarhistoriker pflegen hervorzuheben, dass der Stoff dieses Gedichts dem 10. Buche der Metamorphosen entlehnt sei; allein wirklich entlehnt ist Nichts, ausser die Namen und die Entstehung der Blume aus dem Blute des Adonis. Sonst ist das ganze Gedicht freie Erfindung Shakespeare's, sowohl was den Inhalt und die Structur desselben, als auch was das Colorit, das Costüm, die Strophenbildung, die Episoden betrifft. Daher bezeichnet der Dichter auch dem Grafen von Southampton gegenüber in seiner Widmung dieses Product mit vollem Recht als den Erstling seiner Erfindung. Ich sage mit vollem Recht; denn man hat darüber gestritten, was Shakespeare, der 1593, wo Venus und Adonis zuerst im Druck erschien, bereits einen grossen Theil seiner Dramen geschrieben hatte, mit dem Ausdruck wohl gemeint haben könne. Bedenkt man indessen, dass er sämmtliche Stoffe seiner Dramen entweder in älteren Bearbeitungen oder als Berichte der Chroniken, Geschichtschreiber und Novellisten bereits vorfand, und wenn er auch in höchst genialer Weise nach seiner eigenen bescheidenen Meinung demnach eben nur deren Umformung oder Dramatisirung besorgte, so erscheint uns Venus und Adonis neben diesen Schöpfungen in der That als ein ganz reines Product seiner Erfindung, seiner Phantasie, dessen vollkommene Unabhängigkeit sich schon in der eigenthümlichen Form der sechszeiligen Strophe gegenüber der neunzeiligen Spenserstanze und den Ottave rime, die sonst beliebt waren, ausdrückt.

Dass der Dichter übrigens den Ausdruck: *invention*, Erfindung, in dem soeben angedeuteten und keinem anderen Sinne verstanden wissen wolle, scheint mir hervorzugehen aus dem Gebrauche, den das Wort auch bei andern Dichtern fand. So heisst der Titel der 1572 zuerst erschienenen Poesien Gascoigne's in deutscher Uebertragung: „Hundert besondere Blüten, zusammengebunden in ein kleines Bändchen Poesie. Gesammelt zum Theil durch Uebersetzung in den schönen ausländischen Gärten des Euripides, Ovid, Petrarca, Ariost und Anderer, und zum Theil durch Erfindung *(by invention)* aus unseren eigenen fruchtbaren Gärten in England", — was offenbar nur die freie Bearbeitung nicht Umarbeitung eines bereits bekannten Stoffes bedeuten kann. Ein anderer Büchertitel lautet mit greifbarer Anwendung der Alliteration: *Gorgious Gallerie of Gallant Inventions*, dessen letzter Ausdruck sich offenbar mit unserem modernen Worte „Gedicht" deckt.

Wenn wir Ulrici's sehr plausibler Zusammenstellung der Shakespeare'schen Dramen im 3. Bande von Shakespeare's dramatischer Kunst folgen, so hatte der Dichter um jene Zeit bereits den Pericles, Titus Andronicus, die Trilogie von Heinrich VI., die Comödie der Irrungen, die beiden Veroneser, vielleicht auch noch Verlorene Liebesmüh und der Widerspenstigen Zähmung geschrieben resp. überarbeitet. Man muss gestehen, dass er mit diesen Stücken noch keineswegs die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben kann, wie dies mit den Schöpfungen der zweiten und dritten Periode wirklich der Fall war. Dazu kam, dass das volksthümliche Drama sich überhaupt erst seine Berechtigung als Kunstgattung unter den andern literarischen Erscheinungen noch erringen musste. Shakespeare scheint es nun wesentlich darauf angekommen zu sein, sich seinen Platz in der Reihe der eigentlichen Dichter, von der eine gewisse Richtung in der Kritik die Dramenschreiber entschieden ausgeschlossen zu haben scheint, um jeden Preis zu sichern. Dies war keineswegs leicht, wenn man bedenkt, dass innerhalb der 52 Jahre, die sein Leben ausfüllen, nicht weniger als 233 Dichter, die dramatischen nicht mitgerechnet, mit ihm zugleich um die Palme rangen, und dass mindestens 50 unter diesen ansehnliche Poeten und ihres Berufs und Namens vollkommen würdig waren. Der Name des feingebildeten Grafen von Southampton, den er an die Spitze seiner beiden epischen Dichtungen stellt, war sicher eine ebenso wirksame Empfehlung bei Lesern von Geschmack und Bildung, wie die neue, kühne Behandlungsweise des Stoffs, die Kunst des Styls, die Lebendigkeit der Bilder, die Eleganz und Melodie der Sprache, die beide charakterisirt.

Zugleich aber wird Shakespeare — und darauf kommt das meiste an — schon in Venus und Adonis der Begründer einer neuen Kunstrichtung auf dem Gebiete der erzählenden Poesie, fast in einem ähnlichen Sinne, wie er der des modernen Drama's geworden ist. Lord Byron konnte für seine erzählenden Dichtungen später keine besseren Vorbilder finden, als jene beiden Werke Shakespeare's, denn die Anwendung der englischen Sprache auf metrische Compositionen war eben durch Shakespeare zur Vollendung gebracht worden. Es würde schwer sein, wie ein englischer Literarhistoriker sich ausdrückt, irgend welche Verbesserung zu entdecken, die sie nach dieser Richtung hin seit seiner Zeit empfangen hätte. Was man abweichend nach ihm versuchte, führte zu Pedantismus und Manierirtheit.

Nicht ein einziger seiner Zeitgenossen, wenn wir eben Spenser ausnehmen, selbst nicht der höchst elegante und formgewandte Drummond, wusste der Sprache dieses Leben, dem poetischen Styl diese Schönheit, dem Ausdruck diese Kraft und Würde zu verleihen, als es Shakespeare bereits in Venus und Adonis nachzurühmen ist, welches Gedicht, nach einem Ausspruch seines Zeitgenossen Meres, das Entzücken der jüngeren Welt ausmachte.

Gleichwohl hat man gegen dieses Gedicht eine Menge von Aussetzungen namentlich von englischer Seite vorgebracht, und zwar solche, die gegen die Kunstform und den sittlichen Standpunkt des Gedichts gerichtet sind. Die gerügten Mängel entspringen indessen einer ganz anderen Quelle als der, aus welcher man sie herzuleiten pflegte. Bei dem sichtlichen Streben, die Allegorie zu überwinden und sich wie im Drama auf den festen Boden der ernstgemeinten historischen Wirklichkeit zu stellen, vergriff sich Shakespeare ein wenig im Stoff. Es kam ihm offenbar darauf an, in Adonis einen Jüngling zu schildern, der sich auch den reizendsten Lockungen der Sinnlichkeit gegenüber nicht in dem festen Grundsatze, keusch zu bleiben, wankend machen lässt; der diese Festigkeit zwar mit dem Tode büsst, schliesslich aber zum Lohne seiner Standhaftigkeit noch nach dem Tode in eine Blume verwandelt und so der irdischen Unsterblichkeit theilhaftig wird.

Indem aber Shakespeare gezwungen ist, die Venus, also die wenn auch noch so göttliche Verkörperung der sinnlichen Liebe in das Gedicht einzuführen, steckt er noch mit einem Fusse in der Allegorie, und wie kunstvoll er auch zu Werke geht, diesen Mangel durch einen rücksichtslos in Anwendung gebrachten Realismus zu verdecken, der Widerspruch wird immer augenfälliger, gerade weil er die Handlung in seine unmittelbare Gegenwart verlegt und uns

seinen Adonis im Costüm eines wohlerzogenen Edelknaben der Wirklichkeit vorführt. Hätte er ihn Prinz Pudor von Castus genannt und die halbe Allegorie in eine ganze verwandelt, so würden wir von vorn herein seine Tendenz verstehn und die indecente Aufdringlichkeit der Venus als nothwendig zur Sache gehörend begreifen. So aber bedarf leider das schöne, noch halb allegorische Gedicht erst einer Apologie dem Anstandsgefühl gegenüber, die nur durch den Zwiespalt von Allegorie und Wirklichkeit nothwendig wird. Denn um den festen Sinn des Adonis als das erscheinen zu lassen, als was er allein wirklichen Werth hat, nämlich als bewusst und wahrhaft gewollte Tugend, musste er auf der andern Seite die Lockungen der Venus so ins Breite malen, alle erdenklichen Reizmittel des Weibes in Scene setzen, und um sich nicht zu wiederholen und stets anziehend zu bleiben, sich so tief ins Detail verlieren, dass die Verlockungsversuche der Venus nicht nur einen sehr breiten Raum in dem nur 199 Strophen umfassenden Gedicht einnehmen, sondern auch durch die Unbefangenheit, mit der die Lüsternheit dargestellt wird, das Schamgefühl des Lesers verletzen.

Um aber ganz gerecht gegen den Dichter zu sein, müssen wir gestehn, dass ihn gerade die Wahl des Stoffs auf diese Klippe führen musste.

Offenbar sollte sich nach seiner Intention die ganze Kunst des sinnlichen Liebreizes und alle schlauen Erfindungen, deren weibliche Lüsternheit fähig ist, an der Festigkeit des Adonis erschöpfen, und dass in diesem Falle die blosse Decenz für die Göttin der Liebe, — die sogar vom Dichter, wie es scheint, ohne Gewand gedacht ist, während Adonis in dem vollen Jagdcostüm eines jungen englischen Lords erscheint — in solcher Situation keine Schranke sein kann, das leuchtet von selbst ein. Die verbuhlte Sprache, welche man daher Shakespeare in diesem Gedicht mehrfach zum Vorwurf gemacht hat, erklärt sich aus diesen Gegensätzen und Widersprüchen zur Genüge, die Phantasie des Dichters hatte keinen Grund, vor dem zürnenden Auge der Moral zurückzubeben, weil sie sich bewusst war, gerade in ihrem Dienste zu schaffen.

Aus der eigenthümlichen Anlage des Stoffes entspringt jedoch noch ein zweites Moment, das einer Besprechung werth ist. Der passive Widerstand nämlich, in den sich Adonis versetzt sieht, ruft eine durchaus komische Situation hervor; das Komische daran wird vom Dichter auch drollig, witzig und geistvoll behandelt, aber es setzt zugleich die Würde des Adonis herab, wie es auf der andern Seite zu dem tragischen Ausgange, der durch die Metamorphose

[illegible] Adonis nur wenig gemildert wird, in einen zu grellen Contrast tritt.

Mit einem Worte, die Mängel, die man an dieser Dichtung rügt, entspringen einem Stoffe, den der Dichter der Metamorphosen nur [illegible] schildern konnte, weil er ihn ganz in das Gebiet [illegible] Mythus verlegen durfte und ihm jede sittliche Tendenz [illegible]. Der neuere Dichter musste in der angegebenen Weise [illegible], sobald er den Stoff auf das Gebiet der [illegible]. Daraus erklärt sich auch ein anderer Vorwurf, [illegible] gegen Shakespeare erhoben hat, dass nämlich der [illegible] gezwungen und unnatürlich sei. Die Erscheinung [illegible] dass derselbe Dichter, der im Drama die [illegible] Charakterzeichnung erreicht, dort stets nur [illegible] Gestalten zu bilden versteht, in [illegible] Kraft auf einmal und in so hohem [illegible] richtig, wo der passive Wider[illegible] fängt er entschieden an, uns [illegible] selbst zum Theil die Ursache dieses [illegible] vermeidet es nämlich absichtlich, sich [illegible] der Venus gegenüber auf das sittliche [illegible], wie er ausdrücklich sagt, in den [illegible]. Man sieht gar wohl, dass der Dichter mit [illegible] Raisonnements ver[illegible] die Dichter der reinen Allegorien so bequem [illegible] erhebt sich die Rede des Adonis zu wirk[illegible] und zu schöner, edler Begeisterung, als er der [illegible] von der Liebe auseinandersetzt. Aus diesen [illegible] ersehen wir deutlich, dass es dem Dichter [illegible] zu thun ist, den der Sinnlichkeit entspringenden [illegible] idealen Liebe und dem reinen sittlichen Bewusstsein [illegible] und nichtig darzustellen. Auch wenn der [illegible] Erläuterung dieses Gedankens die [illegible] hatte, die sich in brünstigem Geschlechts[illegible] und auf deren Verhalten Venus sich [illegible] beruft, würden [illegible] herausgefunden haben.

[illegible] rühmen die Kritiker, [illegible] wurde namentlich die rhythmischen und [illegible] die Leichtigkeit und Eleganz der [illegible] Lobe die absolute Kunstmässigkeit [illegible] hinzufügen sollen, die uns hier vi[illegible]

des Adonis nur wenig gemildert wird, in einen zu grellen Contrast tritt.

Mit einem Worte, die Mängel, die man an dieser Dichtung rügt, entspringen einem Stoffe, den der Dichter der Metamorphosen nur darum vollendeter behandeln konnte, weil er ihn ganz in das Gebiet des Mythus verlegen durfte und ihm jede sittliche Tendenz fern lag. Der moderne Dichter musste in der angegebenen Weise an demselben scheitern, sobald er den Stoff auf das Gebiet der Wirklichkeit verpflanzte. Daraus erklärt sich auch ein anderer Vorwurf, den man gegen Shakespeare erhoben hat, dass nämlich der Charakter des Adonis gezwungen und unnatürlich sei. Die Erscheinung wäre wenigstens auffallend, dass derselbe Dichter, der im Drama die höchste Vollendung der Charakterzeichnung erreicht, dort stets nur plastische, lebensvolle, niemals forcirte Gestalten zu bilden versteht, in der Erzählung dieser schöpferischen Kraft auf einmal und in so hohem Grade entbehrt haben sollte; aber es ist richtig, wo der passive Widerstand des Adonis aufhört uns zu erheitern, fängt er entschieden an, uns zu befremden. Adonis erklärt uns selbst zum Theil die Ursache dieses auffallenden Verhaltens. Er vermeidet es nämlich absichtlich, sich den unkeuschen Werbungen der Venus gegenüber auf das sittliche Princip zu berufen, um nicht, wie er ausdrücklich sagt, in den Predigtton zu verfallen. Man sieht gar wohl, dass der Dichter mit Bewusstsein die Sandbank des moralisirenden Raisonnements vermeidet, auf der es sich die Dichter der reinen Allegorien so bequem machten. Nur einmal erhebt sich die Rede des Adonis zu wirklichem Schwunge und zu schöner, edler Begeisterung, als er der Venus seine Begriffe von der Liebe auseinandersetzt. Aus diesen meisterhaften Strophen ersehen wir deutlich, dass es dem Dichter wirklich nur darum zu thun ist, den der Sinnlichkeit entspringenden Rausch der idealen Liebe und dem reinen sittlichen Bewusstsein gegenüber als thierisch und nichtig darzustellen. Auch wenn der Dichter nicht als sinnbildliche Erläuterung dieses Gedankens die beiden Rosse eingeführt hätte, die sich in brünstigem Geschlechtsgenuss zu einander gesellen, und auf deren Verhalten Venus sich zur Vertheidigung ihrer Sache beruft, würden wir die ernste sittliche Absicht des Dichters herausgefunden haben.

Im Uebrigen rühmen die Kritiker, wie schon hervorgehoben wurde, namentlich die rhythmischen und metrischen Vorzüge, sowie die Leichtigkeit und Eleganz der Sprache. Man hätte zu diesem Lobe die absolute Kunstmässigkeit der poetischen Diction überhaupt hinzufügen sollen, die uns hier viel reiner entgegentritt, als in irgend

einem der Shakespeare'schen Dramen. Der Grund dieser Erscheinung ist leicht einzusehn. Die Dramen, nur für ein schauendes und lauschendes Publikum geschrieben, bedürfen zu ihrer äusseren Empfehlung eben nur der Kraft des Ausdrucks; deshalb stossen wir dort nicht selten auf Unsorgfältigkeiten; in Venus und Adonis ist sich der Dichter von Anfang an bewusst, für ein lesendes Publikum zu schreiben, und entfaltet denn hier auch alle Schönheiten und decorativen Mittel der Sprache, die ihm zu Gebote standen.

Die eben gerühmte Kunstmässigkeit zeigt sich namentlich auch in den Verspaaren der Strophenschlüsse, die ganz denen in den Sonetten ähnlich den Gedanken epigrammatisch zuspitzen, und so bei dem allerdings fühlbaren Mangel an Handlung die Spannung erhalten und durch den Reiz der Diction die Lust am Lesen erhöhen.

Viele dieser Strophenschlüsse sind nach der stylistischen Seite hin geradezu unübertrefflich schön; in ihnen entfaltet der Dichter alle Redefiguren so glänzend, wie sie eben nur die Alten und die Italiener herausgebildet hatten. Kraft und Wohllaut vereinigen sich namentlich hier mit einer so einschmeichelnden Cadenz, einem so anmuthigen Fluss der Silben, dass selbst die neueste Dichtkunst in dieser Hinsicht nichts Vollendeteres aufweist.

Diese Anerkennung versagten dem Dichter selbst seine Zeitgenossen nicht, die doch durch Spenser, Sidney, Raleigh, Sackville, Gascoigne, Harington, Sylvester u. v. a. bereits an eine hohe Meisterschaft in Behandlung der Sprache und der poetischen Kunstregel gewöhnt waren.

Zahlreich waren daher die versificirten Anerkennungen, die nach der Sitte der Zeit unser Dichter von urtheilsfähigen Zeitgenossen erhielt. Drake führt in seinem bereits citirten Werke mehrere derselben an. Ein solches existirt nicht nur von John Weever, der den Dichter *honey-tongued* nennt, und sein Gedicht als von Apollo selbst verfasst erklärt, sondern auch von Richard Barnefield, der ebenfalls Shakespeare's honigströmende Ader hervorhebt, wozu jener bekannte Ausspruch von Meres in *Wit's Treasury* zu halten ist, der eine Parallele zwischen Shakespeare und Ovid zieht und behauptet, dass in seinem Zeitgenossen die Seele des Römers leben müsse, wie die Seele des Euphorbus in Pythagoras. Gewiss ist, dass die anmuthige Versification, der Zauber der bilderreichen Sprache das meiste zu diesem Ruhme beitrug, Vorzüge, die selbst eine spätere Comödie noch, die Rückkehr vom Parnass, nach dem Zeugnisse Francis Drake's

als unserem Dichter charakteristisch hervorhebt. Noch aus dem Jahre 1607 datirt sich eine poetische Anerkennung der Verdienste unseres Dichters, die speciell auf Venus und Adonis Bezug nimmt.

Dass in strengeren, namentlich in puritanischen Kreisen bei aller Anerkennung der geistvollen Bearbeitung und der technischen Vollendung die unverblümte Sprache, der rücksichtslose Ausdruck der höchsten sinnlichen Begehrlichkeit, wie er der Venus bei Shakespeare eigen ist, Anstoss erregen musste, war eben so natürlich, als sich unser modernes Gefühl durch dieselben Dinge beleidigt fühlt. Es entgeht dem Leser eben zu leicht der sittliche Kern der Dichtung, der, wie wir gesehen haben, überhaupt nur auf dem Wege der Reflexion heraus zu schälen ist, und der namentlich dann in ein deutlicheres Licht tritt, wenn wir Shakespeare's zweites episches Gedicht Tarquin und Lucretia zur Erklärung zu Hilfe nehmen.

Wie nämlich in Venus und Adonis Shakespeare den allen geschlechtlichen Lockungen gegenüber sich rein verhaltenden Jüngling darstellt, so tritt uns im Charakter der Lucretia das Verhalten des Weibes entgegen, das seine eheliche Treue und die Unbeflecktheit ihres weiblichen Bewusstseins, auch nach der Gewaltthat, die ihr geschehen, in erhabener Weise zu bewahren versteht.

In beiden Charakteren, im Adonis sowohl wie in der Lucretia, soll eben der Heroismus der Unschuld und Sittenreinheit zur Darstellung kommen, wie ihn in den Dramen eine Isabella in Maass für Maass, eine Imogen in Cymbeline vertritt, nur dass der Dichter in dem zweiten Gedicht diese Absicht vollkommener erreicht, als in dem ersten.

Die Erzählung von Tarquin und Lucretia ist um ein bedeutendes Theil umfangreicher als Venus und Adonis. Auch sind die Stanzen, die in diesem aus 6 jambischen Versen von je 5 Füssen bestehen, von denen die 4 ersten alternirende Reimpaare bilden und die beiden letzten zu einem Couplet auslaufen, in jenem anders geformt. Die Stanze weist nämlich 7 Verse auf, von denen die 4 ersten wiederum alternirende Reime bilden, während der 5. sich im Reim an den 4. und 2. anschliesst, und der 6. und 7. das End-Couplet bilden. Diese Structur der Strophe ist indessen nicht Shakespeare's ausschliessliches Eigenthum; er hat sie wenigstens gemein mit Daniel's *Complaint of Rosamund*, welches Gedicht 1592 im Druck erschien, doch lässt sich eine Entlehnung weder behaupten noch ableugnen, da nur die Zeit der Veröffentlichung, nicht aber die Entstehungszeit von Tarquin und Lucretia bekannt ist. Man hat sich die Mühe gegeben, zu entscheiden, ob Shakespeare seinen Stoff

den Fasten des Ovid, oder dem Dionysius von Halicarnassus, dem Livius, dem Dio Cassius, oder ob er ihn dem Diodorus Siculus entnommen habe. Derartige Untersuchungen erweisen sich als überflüssig, wenn man sich daran erinnert, dass ausser dem Incest, dem freiwilligen Tode der Lucretia und den Personen des Brutus und Collatinus fast Nichts in dem Gedichte vorkommt, was an die alte Ueberlieferung erinnert; auch hier sind nur die Namen antik; die Handlung ist wiederum, trotzdem dass Rom der Schauplatz ist, dem Costüm nach in die unmittelbare Gegenwart verlegt. Tarquinius ist ein nichtswürdiger Lord, der die Gastfreundschaft des Collatinus, eines anderen Lords, missbraucht; und Lucretia empfindet ihre Schmach, wie edle Frauen überhaupt, nicht blos Römerinnen, sie empfinden würden. Der Stoff hatte schon die Dichter früherer Perioden angezogen. Schon 1568 war eine Ballade: *The grievous Complaint of Lucrece* erschienen. Auch 1569, also ein Jahr später, wird ein anderes Gedicht: *A ballet of the death of Lucryssia* veröffentlicht, und ein drittes ist 1576 gedruckt. Shakespeare's Bearbeitung erschien ein Jahr nach Venus und Adonis, also 1594. Man hat es einen grossen Vorzug genannt, dass an der Moralität dieses Gedichts im Vergleich mit dem vorigen Niemand etwas auszusetzen finde; weshalb nach Dr. Gabriel Harvey's ausdrücklichem Zeugniss die ernsteren unter Shakespeare's Zeitgenossen die Lectüre desselben vorzogen. Man hätte bei diesem negativen Lobe nicht stehen bleiben, sondern ausdrücklich und positiv hervorheben sollen, dass Shakespeare in dieser Erzählung vollständig erreicht, was ihn in dem andern Gedicht nur theilweise gelingt, dass er nämlich den Heroismus der Unschuld und Sittenreinheit an einem grossen und edlen weiblichen Charakter in lebendigster Weise zur Anschauung bringe.

Die Stimmung, die das Ganze durchweht, ist, wie bei dem vorigen Gedicht, durch den Stoff bedingt. War dort die komische Situation dadurch geschaffen, dass die mehr als blos zärtlichen Absichten der Liebesgöttin vereitelt werden, und breitete sich in Folge dessen über den ersten Theil der Handlung jenes heitere Colorit, so tritt hier bei dem schroffen Gegensatze von Laster und Unschuld, Tugend und Verbrechen, Treue und Falschheit das Pathetische in seine Berechtigung ein. Es liegt ein düsterer Ernst über der ganzen Dichtung, die mit Ausdrücken einer unverholenen Indignation gegen den Charakter des Tarquinius eingeleitet wird.

Dieser Ernst ist ähnlich den Wolken, die Shakespeare so meisterhaft über die einleitenden Scenen des Hamlet zu ziehen weiss,

die Schatten schwinden erst bei der Verklärung der weiblichen Tugend durch den selbstgewählten Tod der Lucretia. Dazu kommt noch, dass, während wir bei Venus und Adonis stets das Bewusstsein behalten, dass wir uns eigentlich in der Märchenwelt befinden, wir bei der Lectüre der zweiten Erzählung durchweg das Gefühl, einer historischen Thatsache gegenüber zu stehen, von Anfang bis zu Ende bewahren. Diese ernste Haltung mag auch die Erscheinung erklären, dass die Diction weniger reich an äusserer Ornamentik ist. Das Wortspiel tritt mehr zurück; die Metapher wird sparsamer verwendet; die Epitheta sind seltener. Dem sinnlichen Ernste entspricht die schmucklose Kraft des Ausdrucks und die höhere Würde des Gedankens, der sich bemüht, ethisch zu überzeugen.

Mehr als das vorige erinnert dies Gedicht an Shakespeare's Meisterschaft in der dramatischen Kunst. Der Monolog des Tarquinius, wenn auch etwas breit angelegt, lässt uns einen tiefen Blick in das Gewissen des Verbrechers thun, dessen wildlodernde Leidenschaft die Einwürfe der Vernunft und die mahnende Warnung des Innern zugleich übertönt. Die descriptiven, die pathetischen Partieen des Gedichts sind auch von der schärfsten Kritik als unübertroffen anerkannt worden, namentlich wo die Rührung, die Lucretia durch die Schilderung ihres Elends in uns wach ruft, bei ihrer That in die Bewunderung ihrer Seelengrösse übergeht.

Wir wissen nicht, ob der Dichter in dem Gemälde, das er vor dem Untergange Troja's entwirft, einer damals wirklich vorhandenen künstlerischen Darstellung folgt, oder ob wir diese Composition seiner eigenen Phantasie verdanken. Wäre ersteres der Fall, so müssten wir einräumen, dass er historische Bilder mit den Augen eines vollendeten Kunstkritikers zu sehen verstand, so gewaltig ist der Totaleindruck dargestellt, so fein sind die Einzelheiten beachtet, so sicher verstand er die Seele des Bildes zu erfassen, die Intention des Künstlers aus den Andeutungen der Zeichnung und des Pinsels zu lesen. Ist Shakespeare selbst der Erfinder, so verdient die Stelle, die uns mit einer neuen bedeutsamen Seite seiner geistigen Begabung bekannt machen würde, einer besondern Beachtung. Auch die Schilderung dieses Bildes stimmt in die wehmuthsvollen Accorde, die Lucretia's Klage wachruft. Sie erhöht das Elegische, das aus dem Gedanken an die zu Grunde gerichtete weibliche Ehre und Hoheit durch den erzwungenen Bruch der ehelichen Treue entspringt. Ebenso ergreifend ist die Zartheit, mit der das vernichtete Weib jedem menschlichen Wesen die erlittene Schmach verhehlt, und nur der Nachtigall ihren tiefen Seelenschmerz klagen will. Die

rührende Einfachheit des Pathos, welches diese Stelle charakterisirt, macht sie zu einer der schönsten Perlen alles dichterisch Geschaffenen. Ebenso erhaben und ganz des Tragikers würdig ist der Ausdruck der Empfindung und des Gedankens an der Stelle, wo Lucretia sich in edlem Schmerze gegen die Gelegenheit wendet, die sie im Uebermaasse der Empfindung personificirt, ganz wie Venus im andern Gedicht den Tod apostrophirt.

Die ergreifende Schilderung ihres Todes, das starre Entsetzen des Collatinus bei diesem Ereigniss, der Schmerz ihres Vaters Lucretius und der sich zum Rachegedanken erhaben und männlich aufraffende Brutus sind ganz in dem grossen und ernsten Style gehalten, der den besten Tragödien Shakespeare's eigen ist. Es ist daher nur selbstverständlich, dass in die Bewunderung auch dieser Erzählung zahlreiche Zeitgenossen Shakespeare's und unter diesen nicht unbedeutende Dichter mit bereitwilliger Anerkennung einstimmten. So erwähnt Drayton in seinem Gedicht: *Matilda the faire and chaste Daughter of Lord Robert Fitzwater*, demselben Stoff, der von Munday dramatisch bearbeitet wurde, das wenige Wochen nach Shakespeare's Epos erschien, dasselbe in höchst lobender Weise. Ein Jahr später erschien die *Polimanteia*, eine politische Schrift, in der sich nach Drake's Versicherung die gelegentliche Randbemerkung findet: Höchst preiswürdige Lucretia! Süsser Shakespeare! Auch in Willobie's Avisa wird dies Gedicht Shakespeare's rühmend erwähnt, und noch 1646, also ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen des Werkes, sagt Shephard in seinem Werke: Die Zeiten in sechs Sestiaden dargestellt, von unserem Dichter:

> Sein süsser, zu bewundernder Gesang,
> Der von Tarquin's schuldvoller Lust erklang,
> Zeigt, er verstand der Dichtung tiefes Wesen.

Mehr als alles Andere zeugen jedoch die zahlreichen Ausgaben, die beide Gedichte erfuhren, von der grossen Popularität derselben. In 13 Jahren nach ihrem ersten Erscheinen waren sechs Auflagen von einem jeden derselben nöthig geworden, ein Vorzug, dessen sich, wie Drake ebenfalls bemerkt, selbst Romeo und Julie nicht erfreut, welche Tragödie bei all ihrer Popularität in dieser Zeit nur zwei Mal durch die Presse ging.

Shakespeare's muthmassliche Reisen.

Von

K. Elze.

Veranlasst oder mindestens begünstigt durch das Dunkel, welches auf der Zeit von Shakespeare's Flucht aus Stratford bis zu seiner ersten Erwähnung in London im Jahre 1592 (in Greene's *Groatsworth of Wit)* ruht,[1]) haben mehrere englische Shakespeare-Forscher ihre Zuflucht zu der Vermuthung genommen, dass Shakespeare von seiner Heimath aus gar nicht nach London, sondern so zu sagen in die weite Welt, d. h. nach dem Festlande, gegangen sei. Nur dadurch sei er einestheils der Verfolgung Sir Thomas Lucy's entkommen,[2]) wie er andererseits durch eine etwaige Verbindung mit den in Holland und Deutschland herumziehenden sogenannten englischen Komödianten sich ein hübsches Sümmchen erspart und dadurch möglicher Weise den Grund zu seinem Wohlstande gelegt haben könnte. John Bruce, dem wir eine scharfsinnige Darlegung dieser Hypothese verdanken,[3]) geht von der Thatsache aus, dass im September 1585 Leicester zum Oberbefehlshaber in den Niederlanden ernannt wurde. Seinem Ehrgeiz und seiner Prachtliebe entsprechend

---

[1]) Die von Collier veröffentlichte Urkunde, wonach Shakespeare bereits 1589 ein Mitglied der Truppe des Grafen Leicester und Theilhaber am Blackfriars-Theater gewesen wäre, ist von den gewiegtesten Paläographen für eine Fälschung erklärt worden.

[2]) Fullom (History of William Shakespeare, 2. Ed., London 1864) erwähnt eine Sage, nach welcher Shakespeare durch Leicester's Vermittlung vor Sir Thomas Lucy's Rache sicher gestellt worden wäre. Vergl. R. Gr. White, Shakespeare's Works I, XLIII, Note.

[3]) John Bruce, Who was „Will, my Lord of Leicester's jesting player"? in The Shakespeare Society's Papers I, 88—95 (1844).

erblickte der Graf in dieser Ernennung zugleich eine Aufforderung, seinen Rang und Einfluss in ihrer ganzen Fülle zu entfalten. Er entbot alle seine Freunde, Schützlinge und Untergebenen in seine Dienste und brachte ein Gefolge von nicht weniger als 500 Mann zusammen, dessen grösster Theil jedenfalls auf seinen Besitzungen in Warwickshire angeworben wurde. Darunter befand sich ein von Thomas Dudley empfohlener John Arden, ein Thomas Ardern, der das Amt eines „*clerk comptroller*“ versah, und ein Miles Combes. Die beiden ersten dürfen vielleicht als Verwandte Shakespeare's von mütterlicher Seite angesprochen werden, während der dritte muthmasslich jener Stratforder Familie angehörte, welche durch ihr freundnachbarliches Verhältniss zu unserm Dichter bekannt ist. Bruce hält es unter diesen Umständen nicht für unwahrscheinlich, dass auch Shakespeare bei dieser Gelegenheit in den Dienst des mächtigen Grafen getreten und ihm nach Holland gefolgt sei, und zwar in der Eigenschaft eines Schauspielers, denn wie aus verschiedenen Andeutungen hervorgeht, liess sich Leicester auch von seiner Schauspieler-Truppe begleiten. Shakespeare müsste dann im Spätherbst 1585 Stratford verlassen haben, was, obwohl unserer Ansicht nach ein wenig spät, doch an sich nichts Unwahrscheinliches hätte; Leicester ging nämlich am 4. December zu Harwich unter Segel, landete am 10. December zu Vliessingen und kehrte am 3. December des folgenden Jahres (1586) zurück.[1]) Unter seinen Schauspielern spielte ein „*jesting player*“ Namens Will eine hervorragende Rolle, und zwar mehr ausserhalb der Bühne als auf derselben, indem er mit vertrauten Briefen seines Herrn (oder für ihn?) nach Hause gesandt wurde. Das ergiebt sich aus einem Briefe Sir Philip Sidney's an seinen Schwiegervater Sir Francis Walsingham, datirt Utrecht, 24. März 1586.[2]) Die betreffende Stelle lautet: „*I wrote to yow a letter by Will, my Lord of Lester's jesting plaier, enclosed in a letter to my wife, and I never had answer thereof. Hit contained somthing to my lord of Lester and council, that som wai might be taken to stay my ladi there. I since dyvers tymes have writt to know whether yow had receaved them, but you never answered me that point. I since find that the knave deliverd the letters to my ladi of Lester, but whether she sent them yow or*

---

[1]) Vergl. William J. Thoms, Three Notelets on Shakespeare, London 1865, p. 117 fgg.

[2]) In den Miscellaneous Prose Works of Sir Philip Sidney und in Lodge's Portraits.

no I know not, but earnestly desire to do, because I dout there is more enterpreted thereof.“ Bruce kommt zu der Ansicht, dass jener „*jesting player, Will*“ nicht Shakespeare gewesen sein könne, wenngleich auch dieser der Truppe angehört haben möge, weil er es nicht für möglich hält, dass Sidney die Ausdrücke „*jesting player*“ und „*knave*“ habe von ihm gebrauchen können; er entscheidet sich vielmehr für den bekannten Komiker Will Kempe. William Thoms (in der angeführten Stelle) erblickt jedoch in diesen Ausdrücken keine Hindernisse, die fragliche Persönlichkeit mit Shakespeare zu identifiziren, und auch Dr. Bell (*Shakespeare's Puck II, 227—344)* hält den „*jesting player Will*“ für niemand anders als für Shakespeare. Das Wort „*knave*“, sagt Thoms, habe damals keineswegs die heutige anstössige Bedeutung gehabt — was auch Bruce selbst zugiebt — und beruft sich zum Beweise auf die beiden Stellen in Julius Cæsar IV, 3: „*gentle knave, good night*“ und Antonius and Cleopatra IV, 12: „*my good knave, Eros*“. So weit möchte die die Sache allerdings unbedenklich sein, und Sidney hätte den muntern, zweiundzwanzigjährigen Shakespeare, der noch nichts gethan hatte, um sich besondere Hochachtung zu erwerben, recht wohl als „*knave*“ bezeichnen können, allein der „*jesting player*“ scheint doch ein schwer übersteigliches Hinderniss, denn so weit unsre Kunde von Shakespeare's schauspielerischen Leistungen reicht, war er nie ein Komiker. Allerdings könnte Shakespeare der Truppe auch in einer andern Eigenschaft angehört haben, und da sich aus Leicester's Truppe die des Lord Kammerherrn entwickelte, so würde auf diese Weise begreiflich werden, wie Shakespeare in der letztern so schnell zu Ansehen gelangen konnte,[1]) wenn nicht manches Andere dagegen spräche. Leicester, wenn auch ein grosser Gönner und Beförderer des Theaters (er erwirkte bekanntlich 1574 das erste Patent für eine Schauspieler-Gesellschaft) erscheint nirgends als Shakespeare's persönlicher Patron. Warum, wenn Shakespeare in seinen Diensten stand, widmete er nicht ihm Venus und Adonis und die Lucretia, die er dadurch obenein ein paar Jahre früher hätte in die Oeffentlichkeit bringen können? Shakespeare wusste gewiss, dass sein Verwandter Edward Arden 1583 auf Leicester's Betrieb hingerichtet worden war; konnte er sich danach entschliessen, in dessen Dienste zu treten? Freilich thaten dies die beiden genannten Ardens, und Leicester scheint es trotz dieser Hinrichtung mit der weitverzweigten Familie Arden nicht völlig verdorben zu haben; gewandt und gross-

[1]) R. Grant White, Shakespeare's Works I, LIII.

artig genug war er dazu. War aber Shakespeare überhaupt der Mann, um in den persönlichen Dienst eines Edelmannes zu treten, zumal nach den Erfahrungen, die er so eben mit Sir Thomas Lucy gemacht hatte? Wie dem auch sei, so viel wenigstens soll nach einer von Halliwell neuerdings angekündigten Entdeckung entschieden sein, dass er nicht der „*jesting player Will*“ war; vielmehr soll aus dem Haushaltungs-Buche des Grafen Leicester, das in der Longbridge-Sammlung in Warwickshire aufbewahrt wird, mit Bestimmtheit hervorgehen, dass mit dieser Bezeichnung William Kempe gemeint sei.[1])

Thoms geht noch einen Schritt weiter, er lässt Shakespeare nicht nur als Komiker in Leicester's Truppe thätig gewesen sein, sondern macht ihn auch zum Soldaten in seinem Heere. Diese Annahme hätte insofern nichts Auffälliges, als Shakespeare keineswegs der einzige Dichter gewesen wäre, der in Holland Kriegsdienste nahm; er wäre dann nur der Kamerad von Ben Jonson, Gascoigne, Whetstone, Rich, Donne u. A. gewesen. Allein während der Kriegsdienst dieser Poeten entweder ausdrücklich bezeugt, oder doch durch äussere Gründe zu hoher Wahrscheinlichkeit erhoben wird, vermag Thoms hinsichtlich Shakespeare's keine anderen Argumente beizubringen, als seine Kenntniss des Kriegswesens, die aus zahlreichen Stellen seiner Werke hervorgehen soll. Die von Thoms angezogenen Belegstellen sind jedoch viel zu allgemeinen Inhalts, als dass sie irgend etwas bewiesen; sie verrathen keine grössere Vertrautheit mit dem Kriegshandwerk als sie am Ende jeder Dichter besitzt und sind nicht entfernt mit den sogenannten Legalismen — wie sie Lord Campbell nennt — in Vergleich zu stellen, aus denen auf eine besondere Vertrautheit Shakespeare's mit dem Rechtswesen geschlossen wird. Wenn z. B. Biron in Verlorener Liebesmühe III, 1 sagt, er wolle ein Adjutant — *Corporal of the Field* — Cupido's sein, so erblickt Thoms darin „*a direct professional allusion*“! Eben so führt er die Worte des Bruder Lorenzo (Romeo und Julie III, 3):

Like powder in a skill-less soldier's flask etc.,

die Aeusserungen Benedick's (Viel Lärmen um Nichts II, 1): „*or under your arm, like a lieutenant's scarf*“ oder „*I give thee the bucklers*“ (ebenda V, 2), oder „*you must put in the pikes with a vice*“ (ebenda V, 2) und ähnliches zu Gunsten seiner Hypothese an. Wenn derartige Ausdrücke und Wendungen etwas verfingen, so

---

[1]) Athen. 1871, I, 623.

würde aus Wallenstein's Lager der Schluss gezogen werden müssen, dass Schiller zwanzig Jahre gedient und es mindestens bis zum Major gebracht habe. Thoms lässt auch unerklärt, warum Shakespeare, wenn er doch zu den Dienern (d. h. Schauspielern) des Grafen Leicester gehörte und nicht durch die bittere Noth getrieben wurde, Soldat geworden sein sollte. Aus blossem Thatendrang, um nicht zu sagen Uebermuth? Denn der Kriegsdienst in den Niederlanden war wenigstens für die englischen Freiwilligen nichts weniger als ein einträgliches Geschäft; B. Jonson kam eben so arm zurück als er gegangen war, und in einer spätern Periode treten in Davenant's Lustspiele „*The Wits*“ zwei Soldaten, Meager und Pert, auf, welche halb verhungert aus Holland zurückkehren.

Viel anmuthender wäre die von William Bell a. a. O. versuchte Weiterführung der Hypothese, wenn sie nicht auf allzuschwachen, ja man möchte sagen auf gar keinen Füssen stände. Bell, wie gesagt, ist überzeugt, dass Shakespeare Graf Leicester's Will war; während aber die Truppe Ende 1586 mit ihrem Herrn nach England zurückkehrte, hätte Shakespeare, wie er glaubt, Urlaub oder seine Entlassung erhalten und sei von Holland nach Deutschland weiter gegangen, wo er sich irgend einer Truppe englischer Komödianten angeschlossen habe. Seitdem wir vornämlich durch A. Cohn's gründliche Untersuchungen (die Bell nicht mehr erlebt hat) das Leben und Treiben der englischen Komödianten in Deutschland näher kennen gelernt haben, hat sich ein lebendiges und farbenreiches Bild internationalen Verkehrs vor uns aufgerollt, von dem wir früher kaum eine Ahnung besassen. Der Zug englischer Schauspieler, Musiker, Tänzer, Akrobaten und anderer darstellenden Künstler nach Holland, Dänemark und namentlich Deutschland nahm eine Stärke und einen Umfang an, dass er fast einer kleinen Einwanderung glich. Unverdächtige Zeugnisse stellen fest, dass auch Persönlichkeiten aus Shakespeare's naher und nächster Umgebung Kunst- oder Bildungsreisen nach Deutschland machten; so die beiden Schauspieler Pope und Bryan, die 1587 aus Deutschland zurückkehrten (Cohn, p. LXXVI), so William Kempe (nach 1600), der sogar vor dem Kaiser gespielt oder getanzt zu haben scheint (s. *The Return from Parnassus*), so der ausgezeichnete Musiker Dowland, welcher sicherlich zu Shakespeare's nachmaligem Bekanntenkreise gerechnet werden darf, wenngleich das ihn preisende achte Sonett in „*The Passionate Pilgrim*“ aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Shakespeare, sondern von Richard Barnefield herrührt.[1])

[1]) S. Charles Edmonds, The Isham Reprints. London, 1870.

Von diesem Gesichtspunkte aus hätte es mithin kein Bedenken zu glauben, dass auch der junge Shakespeare sein Glück auf diesem Wege versucht haben könnte; Wanderlust und Drang nach der Fremde dürfen wir ohnehin wol bei ihm voraussetzen. Und da die englischen Komödianten im Gegensatz zu den englischen Soldaten in Holland keineswegs abgemagert und zerlumpt, sondern mit wohlgespickten Beuteln und reich an Ehren zurückkamen, so könnte Shakespeare ganz wohl in Deutschland den Grund zu seinen guten Vermögensverhältnissen gelegt haben. Dr. Bell ist von seiner Hypothese so eingenommen, dass er sie durch alle erdenklichen, auch durch theils nichtssagende, theils unmögliche Gründe zu stützen sucht; versteigt er sich doch sogar zu dem Glauben an eine persönliche Bekanntschaft Shakespeare's mit Hans Sachs und Ayrer und an ein Auftreten desselben in ihren Stücken! Nach ihm hätte auch nicht Ayrer von Shakespeare, sondern umgekehrt dieser von jenem entlehnt.[1]) Liessen sich auch die, freilich sehr unbestimmten Zeitangaben über Ayrer's Leben und Werke mit einer solchen Annahme allenfalls vereinigen, so spricht doch die innere Unwahrscheinlichkeit sehr entschieden dagegen. Das ist jedoch eine Sache für sich und würde der Möglichkeit einer Wanderschaft Shakespeare's in Deutschland keinen Eintrag thun. Innere Anzeichen in Shakespeare's Werken, die von einem Aufenthalt in Deutschland, von einer Vertrautheit mit Land und Leuten, mit Sprache und Sitten Zeugniss ablegten, sind nirgends vorhanden. Die spärlichen Anspielungen (auf *German clocks,* L's L's L, III, 1; *the German hunting in water-work,* 2 Henry IV, II, 1; *a full-acorned German boar,* Cymbeline II, 5; *round hose in Germany,* Merch. Ven. I, 2; die geschichtlichen Notizen in Henry V, I, 2; *crants* und *upspring* im Hamlet u. dergl.) lassen ohne die geringste Schwierigkeit eine andere Erklärung zu; deutsche Uhren z. B., die auch B. Jonson *(Epicœne, or the Silent Woman IV, 1)* erwähnt, wurden jedenfalls aus Nürnberg oder dem Schwarzwald in London eingeführt. und den Hüpfauf *(upspring)* hat der Dichter ohne Frage im Stahlhof tanzen sehen. Es gab in London eine nach Zahl und Stellung nicht unbeträchtliche deutsche Bevölkerung, mit welcher Shakespeare auf die einfachste und natürlichste Weise in Berührung kommen konnte, ja kommen musste, und von welcher er die Kenntniss dieser Dinge erlangte.

---

[1]) Vergl. Cohn, Shakespeare in Germany LXXI. — Shakespeare-Jahrbuch VII, 360 und 362.

Die Muthmassungen über Shakespeare's Reisen, weit entfernt, hiermit abgeschlossen zu sein, führen im Gegentheil den Dichter noch über Deutschland hinaus nach Italien und gelangen sogar dort erst auf ihren eigentlichen Boden. Angesehene und gründliche englische Shakespeare - Forscher haben die Ueberzeugung ausgesprochen, dass Shakespeare Oberitalien, insonderheit Venedig, besucht habe, und es finden sich innerhalb wie ausserhalb der Werke unseres Dichters zahlreiche, bedeutsame Indizien, welche geeignet sind, den Glauben an eine solche Reise zu erwecken und aufrecht zu erhalten; ja wenn irgend eine Reise Shakespeare's, so ist es vor allem die Reise nach Italien, welche einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen darf. Die Gründe für diese Ueberzeugung hat am eingehendsten Ch. A. Brown (*Shakespeare's Autobiographical Poems 100—118)* ausgeführt, leider aber den Gegenstand keineswegs erschöpft, sondern Argumente, die bei weitem beweiskräftiger sind als die seinigen, gänzlich übergangen, man darf wol sagen nicht geahnt. Der Gegenstand zieht so wichtige und interessante Fragen in sein Bereich, dass eine neue Untersuchung gerechtfertigt erscheint, selbst wenn die gestrengen Kritiker den Beweis als nicht erbracht ansehen, oder ein „*Non liquet*“ als ihr Urtheil abgeben sollten.

Fassen wir zunächst zusammen, was Brown an wirklichen Argumenten für seine Lieblings-Hypothese beigebracht hat — denn für eine solche erklärt er sie ungescheut und bekennt, dass nichts im Stande sei, seinen Glauben an eine italienische Reise Shakespeare's zu erschüttern, die sich nicht allein nach Verona und Venedig, sondern auch nach Padua, Bologna, Florenz und Pisa, ja vielleicht bis nach Rom erstreckt haben soll. Dass er sich theilweise auf Collier'sche Documente stützt, die seitdem für unächt erklärt worden sind, thut seiner Beweisführung keinen wesentlichen Abbruch, und man kann diesen Punkt ohne Weiteres fallen lassen. Den stärksten innern Beweis findet Brown in der nach der Rückkehr abgefassten Zähmung der Widerspänstigen, die er jedoch viel zu spät ansetzt, da er die Reise selbst in das Jahr 1597 verlegt. Die Namen, sagt er, seien mit vollkommener Sprachkenntniss gewählt, besonders Biondello für den blondhaarigen Jüngling; Curtis sei entweder der Name des Schauspielers, oder eine Verstümmelung aus Cortese, wie Escalus aus Della Scala. Der Eingang, wo Padua als „*nursery of arts*“ und die Lombardei als „*the pleasant garden of great Italy*“ bezeichnet werden, sei so zutreffend, dass er aus der Feder eines Italieners geflossen sein könnte. Noch merkwürdiger sei die

Charakteristik Pisa's durch die Worte „*renowned for grave citizens*“, denn „*gravity*“ sei der hervorstechende Charakterzug der Pisaner in ihrem Benehmen, ihrer Geschichte und ihrer literarischen Thätigkeit. Die Verlobung des Petrucchio mit Katharina dadurch, dass ihr Vater vor zwei Zeugen ihre Hände in einander fügt, sei durchaus italienisch — und, wie er damit zu verstehen giebt, nicht englisch. Hinsichtlich des Hausgeräths und der Luxusgegenstände, mit denen das Haus des alten Gremio ausgestattet ist (*First, as you know, my house within the city etc., II, 1*) hat schon Lady Morgan bemerkt, dass sie buchstäblich alle genannten Artikel in den Palästen von Venedig, Genua und Florenz gesehen habe; Brown bestätigt ihre Erfahrung und widerspricht ihr nur darin, dass dies „*the knowledge of genius*“ sei. Der Kaufmann von Venedig ist nach Brown „*a merchant of no other place in the world*“; alles darin ist ächt venetianisch. Sogar in dem Umstande, dass der alte Gobbo ein Gericht Tauben für den Herrn seines Sohnes bringt, erkennt Brown einen italienischen Charakterzug — der ihm schwerlich als solcher aufgefallen sein würde, wenn er mit dem englischen Brauche übereinstimmte. Im Othello hebt Brown namentlich die Charakteristik des Florentiners Cassio hervor, den Jago als einen „*great arithmetician*“ und „*a countercaster*“ verhöhnt und mit seinem „*debtor and creditor*“ aufzieht. Ein Soldat aus Florenz, das durch seine Bankiers, seine Erfindung der Wechsel, der Buchführung u. s. w. weltbekannt war, konnte keinem treffendern Spotte Preis gegeben werden. Bezüglich des Sturmes endlich weist Brown darauf hin, dass sich die Fabel durchaus im Einklang mit bekannten geschichtlichen Vorgängen befindet. Lodovico Sforza (gest. um 1509) liess seinen Neffen Giovanni Galeazzo, den rechtmässigen Thronerben, nach Pavia schleppen und beseitigte ihn dort durch langsames Gift. Erscheint er in dieser Hinsicht als Vorbild Antonio's, so gleicht er andererseits in seiner Neigung für Wissenschaft, Gelehrsamkeit und Kunst dem Prospero. Bündnisse zwischen Mailand und Neapel kommen öfter vor, wenn auch nicht gerade zwischen Lodovico Sforza und seinem Zeitgenossen Ferdinand von Neapel, dem Sohne Alfonso's; doch stimmt wieder, dass Ferdinand's Sohn eine mailändische Prinzess heirathete.

Es ist eine ganz richtige Bemerkung Brown's, dass Shakespeare vielleicht jede einzelne der angeführten Thatsachen in London erfahren konnte, dass aber die Gesammtheit derselben ans Wunderbare gränzt. Das Wunder wird um so grösser, je tiefer wir der Sache auf den Grund gehen und das von Brown Versäumte nachzuholen suchen.

Der Zug der Zeit ging nach Venedig, das bezüglich seiner politischen Machtstellung, seines grossartigen Handelsverkehrs, seiner gesellschaftlichen und künstlerischen Bildung wie seines Luxus an der Spitze Italiens nicht nur, sondern an der Spitze aller romanischen Staaten stand. Venedig war mehr noch als Paris der Sitz und Mittelpunkt der Mode, die zwar nicht in der Tracht, aber doch in allerhand kleinen Bequemlichkeiten und Verfeinerungen sich von dort nach England verbreitete. [1]) Es war der Vergnügungsort Europa's,

— The pleasure-place of all festivity,
The revel of the world, the masque of Italy.

Ueberdies war es die Brücke zwischen Abend- und Morgenland, der Aus- und Eingangspunkt für alles, was nach dem Orient ging oder aus dem Orient kam. Es war nach allen Seiten des praktischen wie des idealen Lebens hin unbedingt einer der wichtigsten und anziehendsten Punkte der mittelalterlichen Welt. Namentlich musste sich England zu Venedig hingezogen fühlen, da dieses gleich ihm selbst seine handelspolitische Grösse auf das Seewesen gegründet hatte, ohne doch die Interessen Englands zu kreuzen und seine Eifersucht rege zu machen. Zwischen England und Venedig bestand kein Religionshass wie zwischen England und Spanien, da die Republik nie als Vorkämpferin des Katholicismus auftrat und die Religion in ihrer Politik keine Rolle spielte. Vielleicht sagte auch die eigenthümliche Mischung von Aristokratie und Volksfreiheit den Engländern zu, deren eigene politische Zustände auf einer nicht unähnlichen Mischung beruhten. Wie sehr auch das Studium und die Vorliebe für italienische Poesie, die in England eine so hervorragende Rolle einnahmen, den Reisetrieb nach der Heimat dieser Poesie, nach dem Vaterlande Petrarca's, Boccaccio's, Tasso's, Ariost's und Guarini's verstärken und verallgemeinern musste, bedarf keiner weitern Ausführung. Nachdem schon in der „*Pylgrymage of Syr Rychard Torkington to Jerusalem in 1517*“ [2]) ein anziehender Bericht

[1]) Gabeln und Zahnstocher kamen aus Venedig; s. die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung, herausgeg. von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft I, 229. VII, 127. Notes and Queries, March 26, 1870 p. 322. Apr. 23, 1870 p. 405 June 18, 1870, p. 590. Vergl. „Chopine“, Hamlet II, 2 und „any tire of Venetian admittance“ Merry Wives III, 3. Nach der Anweisung von Inigo Jones (zu seinen Kostümbildern) soll Falstaff in „a little cap alla Venetiane greay“ gespielt werden. Collier, New Facts 39. Vergl. Drake 392. 394. 398. 407. 414.

[2]) Wird jetzt von Furnivall für die Early English Text Society heraus gegeben. Athen. 1871, I, 19.

über Venedig gegeben war, über das der Pilger seinen Weg genommen, nahm im Laufe des 16. Jahrhunderts die Zahl der englischen Italienfahrer stetig zu, bis sie gegen Ende desselben ihren Höhepunkt erreichte. Und diese Reisenden gehörten der überwiegenden Mehrzahl nach keineswegs den Reihen der Geburts- und Geldaristokratie, sondern denen der „Ritter vom Geist", der Gelehrten, Schriftsteller und Schauspieler, an, wie ein Ueberblick über den Shakespeare'schen Kreis zur Genüge darthut. Damit wird zugleich bewiesen, dass die Reise nicht besonders kostspielig sein konnte und mithin auch Shakespeare's Mittel nicht überstieg. Man richtete sich unterwegs ein; man ging, wie wir von Coryat wissen, viel zu Fuss und behalf sich in den Gasthäusern so knapp als möglich. „*I'd rather — — travel through France*, so spottet John Webster in seiner Vittoria Corombona (Dodsley 1825, VI, 262), *and be mine own ostler*". Lord Bacon war noch keineswegs sehr bemittelt, als er sich 1576—79 drei Jahre lang auf dem Festlande aufhielt; dasselbe wird sich von Sir Thomas Bodley sagen lassen, der in Genf studirte und dann fast vier Jahre lang auf dem Kontinent reiste. Als dritter Student auf dem Festlande gesellt sich diesen beiden William Harvey zu, der Entdecker des Blutumlaufes, der durch Frankreich und Deutschland nach Padua ging, wo er 1599—1602 studirte und promovirte. Ein anderer Harvey, Gabriel Harvey, der Erfinder des englischen Hexameters; der bekannte Pamphletist Thomas Nash; Rich, der Uebersetzer italienischer Novellen; die Dramatiker Lilly und Greene; Daniel, Shakespeare's unmittelbarer Vorgänger als Sonettist, u. A. waren sämmtlich in Italien, [1]) und der berühmte Baumeister Inigo Jones empfing seine letzte künstlerische Ausbildung in Venedig.[2]) Von allen diesen Reisen erhalten wir nur ganz beiläufig Kunde; hinsichtlich Shakespeare's fand sich eine solche beiläufige Gelegenheit nicht und das Schweigen über seine muthmasslichen Reisen darf daher nicht als Beweis für ihre Nicht-Existenz angesehen werden. Nash berichtet in der Widmung seines „*Almond for a Parrot*", das zwar ohne Datum, aber jedenfalls vor 1590 erschien, an William Kempe selbst, dass er um 1588 in Venedig war. „*Coming from Venice this last Summer*, so erzählt er, *and taking Bergamo in my way homeward to England, it was my hap, sojourning there some four or five days, to light in fellowship with that famous Francattip* (? sic!)

---

[1]) Gervinus, Shakespeare I, 55.

[2]) S. Inigo Jones. A Life of the Architect by Peter Cunningham, etc. London 1848 (for the Shakespeare Society). Shakespeare-Jahrbuch IV, 133.

harlequin, who, perceiving me to be an Englishman by my habit and speech, asked me many particulars of the order and manner of our plays, which he termed by the name of representations. Amongst other talk, he inquired of me, if I knew any such Parabolano, here in London, as Signior Charlatano Kempino? Very well, quoth I, and have been often in his company. He hearing me say so, began to embrace me anew, and offered me all the courtesy he could for his sake, saying, although he knew him not, yet for the report he had heard of his pleasance, he could not but be in love with his perfections being absent.“ [1]) Signior Charlatano Kempino selbst tanzte seinen berühmten Morris-Tanz nicht nur, wie bereits angedeutet, vor dem Kaiser von Deutschland, sondern, was noch sicherer ist als dies, auch jenseit der Alpen; „*God save you, master Kempe*“ so begrüsst ihn der eine der beiden Cambridger Studenten in „*The Return from Parnassus*“ *(1606); welcome master Kempe from dancing the morris or the Alps.*“ Worauf Kempe erwidert: „*Well, you merry knaves, you may come to the honour of it one day. Is it not better to make a fool of the world as I have done, than to be fooled of the world as you scholars are?*“

Bekannt sind die Beschreibungen Venedigs, welche Lewis Lewkenor, Fynes Moryson und Thomas Coryat geliefert haben.[2] Lewkenor, der nicht selbst in Venedig war, hat in seinem Buch „*The Commonwealth and Government of Venice*“ (London, 1599; di Vorrede ist den 13. Aug. 1598 datirt) eine Schrift des Kardinal Gaspar Contareno (zugleich Senator von Venedig, gest. 1542) über setzt und durch eigene Nachträge aus andern Quellen bereichert Wir finden darin eine ausführliche Darstellung der Verfassung un des Gerichtswesens, eine Beschreibung des Rialto (p. 153), ein bio graphisches Verzeichniss der Dogen bis auf Pasquale Cicogna (e nennt ihn Cenoca) 1585, u. a., doch lässt sich nirgends ein An zeichen entdecken, dass das Buch Shakespeare bekannt war, und da Gerichtsverfahren im Kaufmann von Venedig ist ganz verschiede von dem hier geschilderten. Ueberdies ist die Schrift erst nac dem Kaufmann erschienen. Moryson's „*Itinerary, containing his Te Years' Travel through the Dominions of Germany, Bohmerlan*

[1]) Pierce Penniless ed. by Collier (for the Shakespeare Society) p. X. - Vergl. Collier, Memoirs of the Principal Actors p. 98. 112 fgg.

[2]) Auch in Samuel Lewkenor's Discourse of all those Citties wherein do flourish at this day Priuiledged Universities (1600) werden Venedig (p. 29—3 and Padua (p. 31—33) behandelt, doch ist nichts darin enthalten, was Shak speare benutzt haben könnte.

Switzerland, Netherland, Denmark, Poland, Italy, Turkey etc. wurde ursprünglich lateinisch geschrieben und dann vom Verfasser ins Englische übertragen; es erschien erst 1617, nach dem Tode des Verfassers. Tom Coryat machte seine Reise im Jahre 1608 und veröffentlichte die Beschreibung derselben *(Crudities etc.)* im Jahre 1611. Nach seiner Rückkehr war er eine allgemein bekannte, theilweise gefeierte, theilweise wegen seiner Wunderlichkeiten verspottete Persönlichkeit. Man lud ihn häufig zu Tisch ein, um sich das Mahl durch seine Erzählungen und sein sonderbares Wesen würzen zu lassen.[1]) Wie entzückt Coryat namentlich von Venedig war, beweist seine begeisterte Schilderung: „*This incomparable city*, sagt er, *this most beautiful Queen, this untainted Virgin, this Paradise, this Tempe, this rich diadem and most flourishing garland of Christendom, of which the inhabitants may as proudly vaunt as I have read the Persians have done of their Ormus, who say that if the world were a ring, then should Ormus be the gem thereof — the same, I say, may the Venetians speak of their city, and much more truly.*“ Coryat beschreibt die Paläste der königlichen Kaufherrn von Venedig, auch die Sommerpaläste am Festlande, den Rialto, den Ghetto u. s. w., und giebt an, dass sich die Zahl der jüdischen Einwohner auf fünf bis sechs Tausend belaufe.[2]) Einzig und allein in Bezug auf das Theater wird London über Venedig gestellt; „*the play-house*, sagt er, *is very beggarly and base in comparison of our stately play-houses in England; neither can their actors compare with us for apparel, shows and music.*“ Coryat nimmt endlich Abschied von Venedig mit der Betheuerung, dass, wenn ihm vier der reichsten Güter in Somersetshire, wo er geboren war, zum Geschenk angeboten würden unter der Bedingung, dass er Venedig nie gesehen haben sollte, so würde er antworten, dass Venedig sehen so viel werth wäre als alle vier.

Um Wiederholungen zu vermeiden, mag hier ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass diese drei Reisewerke später erschienen

---

[1]) B. Jonson, Bartholomew Fair III, 1: „He has not been sent for, and sought out for nothing, at your great city-suppers, to put down Coriat and Cokely, and been laughed at for his labours,“ etc. — Ebenda: „If I travel any more, call me Coriat with all my heart.“ Vergl. All's Well that Ends Well II, 5: „A good traveller is something at the latter end of a dinner; but one that lies three thirds and uses a known truth to pass a thousand nothings with, should be once heard and thrice beaten.“

[2]) Lewkenor (Commonwealth of Venice p. 190) dagegen giebt die Einwohnerzahl von Venedig auf 190,714, darunter 1157 Juden, an. Coryat's Angabe scheint jedenfalls übertrieben.

sind als Shakespeare's betreffende Stücke, dass also eine Benutzung derselben durch ihn ausgeschlossen ist, ja dass z. B. bezüglich Coryat's nicht einmal der beliebte Nothbehelf von Benutzung des Manuscriptes anwendbar ist, weil Coryat's Reise selbst über ein Jahrzehnt später fällt als der Kaufmann von Venedig. Andere ähnliche Quellen, aus denen Shakespeare seine Kenntniss Italiens geschöpft haben könnte, sind trotz der aufgewandten Mühe unseres Wissens bis jetzt noch nirgends entdeckt worden.

Zur Vervollständigung dieses Ueberblickes über die italienischen Reisen der Zeitgenossen Shakespeare's mag noch ein Seitenblick auf das benachbarte Holland geworfen werden, wo das Studium des Italienischen nicht minder blühte und der Reisetrieb nach Italien nicht weniger lebhaft war als in England. Der Geschichtschreiber Hooft und der Dichter Konstantin Huygens, der auch England wiederholt besuchte, waren beide in Italien; der letztere schrieb sogar hübsche italienische Gedichte. Mrs. Krombalch (Tesselschade) las mit Hooft zusammen den Marini und fertigte eine theilweise Uebersetzung des befreiten Jerusalems an, die leider verloren gegangen ist.[1])

Die so zu sagen äussere Möglichkeit, dass auch Shakespeare sich dieser Reihe von Venedigfahrern angeschlossen haben könne, lässt sich hiernach schwerlich anfechten. Doch ist es insoweit eben nur eine Möglichkeit, die erst durch ungleich schwerer ins Gewicht fallende Gründe zur Wahrscheinlichkeit erhoben wird. Wir haben uns hiermit gewissermassen erst den Bauplatz geebnet und wenden uns jetzt zu den in Italien spielenden Dramen unseres Dichters und zwar zunächst zu den beiden, deren Schauplatz nach Venedig verlegt ist. Es möchte schwer zu sagen sein, welches Stück uns leibhaftiger in die Lagunenstadt versetzt, der Kaufmann von Venedig oder Othello, wiewohl der letztere nur im ersten Akte in Venedig spielt. Es ist eine oft wiederholte Bemerkung, dass von sogenannter Lokalfarbe bei Shakespeare nur in geringem Maasse die Rede sein könne; „*Shakespeare*, hat Dr. Johnson gesagt, *gives to all nations the manners of England*“, und Ulrici bemerkt (Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung, herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VII, 121 fg.): „Für die Shakespeare'sche Bühne, namentlich im Lustspiel, ist offenbar die Bezeichnung eines fremden Landes oder Orts der Handlung nur eine äussere Form; im Grunde spielen

---

[1]) Athen. 1871, II, 306. — Jonckbloet's Geschichte der Niederländischen Literatur übersetzt von Berg (Leipzig, 1870—1872) II, 31—34.

die Stücke stets in England, und wie die Personen Englisch sprechen, so sind sie auch, wie Goethe sagt, eingefleischte Engländer.“ Diese Aussprüche sind jedoch sehr cum grano salis zu verstehen; Romeo und Julie, Othello und Desdemona, Shylock u. A. sind keineswegs „eingefleischte Engländer“, und es kann nicht geleugnet werden, dass Shakespeare beispielsweise im Kaufmann von Venedig die örtliche Färbung sorgfältig beobachtet und wunderbar getroffen hat. Es liegt ein unnachahmlicher, entschieden italienischer Hauch und Duft über diesem Drama, der sich freilich leichter fühlen als erklären und zergliedern lässt. Alles ist darin so treu, so frisch, so naturwahr, dass es in dieser Hinsicht unmöglich zu übertreffen sein dürfte. Byron, der bekanntlich eigene Anschauung und eigenes Erlebniss als unerlässlich für den Dichter betrachtete und nicht ohne sie zu schreiben vermochte, hat selbst nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Venedig diesen Eindruck unmittelbarster Naturwahrheit kaum zu erreichen vermocht. Shakespeare giebt uns mit unvergleichlicher Kunst leise Andeutungen und Winke, anscheinend unbedeutende Einzelheiten, welche Gedankenreihen in uns anregen, unsere Gefühle in eine bestimmte Bahn lenken und unserer Phantasie die Richtung nach einem bestimmten Ziele geben. Durch diese Mittel versetzt er uns, ohne dass wir es gewahr werden, vollständig in eine italienische Atmosphäre und lässt uns im fünften Akte die Zauber der italienischen Nacht geniessen, wie es an Ort und Stelle nicht lebendiger der Fall sein könnte. Er führt uns in das Börsengewühl auf dem Rialto und zeigt uns in der Ferne die Gondel, in welcher Jessica mit ihrem Liebsten davonschwimmt. Wer Shakespeare's Kunst und Schönheit in dieser Hinsicht ganz erkennen und würdigen will, der möge eine Vergleichung zwischen dem Kaufmann von Venedig und B. Jonson's Volpone anstellen, welcher ja gleichfalls in Venedig spielt. Jonson legt eine tiefgehende Kenntniss der italienischen Sprache, italienischer und insbesondere venetianischer Einrichtungen, Gebräuche und Oertlichkeiten an den Tag; er trägt die Lokalfarbe so zu sagen faustdick auf, aber es ist überall die Arbeit des Stubengelehrten, welcher darauf ausgeht, seine aus Büchern ad hoc zusammengestoppelte Gelehrsamkeit mit Selbstgefälligkeit auszukramen. Man merkt überall die Absicht — und wird verstimmt. Jonson glaubt seine Personen dadurch zu ächten Italienern zu machen, dass er sie recht viel von den Einrichtungen, Sitten und Oertlichkeiten ihres Landes, wo möglich überall in italienischen Ausdrücken sprechen lässt. Da hören wir im bunten Durcheinander reden von *Avocatori*, *Mercatori*, *Commendatori*, *Notario*,

von der *Piazza*, *San Mark*, *Zan Fritada* [? sic!], *sforzato*, *ciarlitani*, *scartoccios*, *the mal caduco*, *vertigine in the head*, *moscadelli*, *unguento*, *osteria*, *Pantalone di Besogniosi*, *ragion del Stato*, *Procuratia*, *the Scrutineo*, *canaglia*, *tremorcordia*, *signiory of the Sanita*, *saffi*, *the Forty*, *the Ten*, *the Lazaretto*, *Bolognian sausages*, *Piscaria*, *the monastery of San Spirito*, *the grand Canale*, u. s. w.; da werden uns alle italienischen Dichter namentlich vorgeführt: Petrarca, Tasso, Dante, Guarini, Ariost, Aretin und Cieco di Hadria — „ich habe sie alle gelesen", sagt (in des Dichters Namen?) Lady Politick Would-be. Wollte B. Jonson von seinem Standpunkt aus ganz folgerichtig sein, so hätte er noch einen Schritt weiter gehen und seine Italiener italienisch sprechen lassen müssen, etwa wie Chapman in seinem Alphonsus mit der deutschen Prinzess Hedwig verfahren ist. Statt dessen aber fallen sie öfter aus der Rolle, indem sie sich nach London zurückversetzen und ihrer Bekanntschaft mit dem *Cock-pit* mit *Smithfield-fair* und *Fleetstreet* Worte leihen; der heimische Sixpence findet sich II, 1 in einer und derselben Zeile neben den italienischen Moccinigo und Bagatine, was von Jonson's Standpunkte aus ein Verstoss ist — er hätte mindestens die englischen Lokaltöne vermeiden sollen. Es ist das so zu sagen die negative Seite der Lokalfarbe, dass der Dichter nichts einmischt, was die Illusion des Hörers oder Lesers bezüglich der Oertlichkeit stört. Jonson's ganzes Verfahren ist ein rein äusserliches, wobei sich der Dichter in den Philologen auflöst, und es ist merkwürdig, wie er dabei auf Verständniss und Theilnahme seitens des Publikums rechnen konnte; die Zuhörer mussten doch, um eine alltägliche Redensart zu gebrauchen, Mund und Nase darüber aufsperren, und strenggenommen hätte er den Volpone eben so gut wie seine Maskenspiele mit erklärenden Anmerkungen ausstatten sollen. Wie ganz anders verfährt dagegen Shakespeare! Er lässt seine Personen äusserlich immerhin hier und da Engländer bleiben, obwohl auch das im Kaufmann von Venedig kaum bemerkbar ist; dagegen aber haucht er ihnen italienische Seelen ein, italienische Leidenschaft, südliche Lebenslust und Glut. Während Shakespeare Kostüm und Scenerie nur andeutend behandelt, erweitert Jonson besonders in den Scenen, wo seine englischen Reisenden auftreten, nicht unbeträchtlich unsere Kenntniss des damaligen Reiseverkehrs. Wir erfahren da, dass ein englischer Reisender einen Pass *(license)* haben musste, dass er sich, ganz wie heutzutage, beim Mylord Ambassador vorstellt, dass er vor allen Dingen die „Sprachen haben" muss — „*to have the languages*" ist der stehende Ausdruck, und Sir Politick Would-be giebt als

Grund seiner Reise nach Venedig ausdrücklich an „*to learn the language*“ (II, 1) —, dass Peregrine von seinem italienischen Lehrer auch Reiseregeln empfangen hat — er hat offenbar nur zum Zweck der Reise den nöthigen Unterricht genommen —, dass man in Venedig lernen müsse, mit der silbernen Gabel umzugehen (IV, 1) und endlich dass Lady Politick in Venedig bei den Curtisanen „*tires, fashions, and behaviour*“ studirt, wie wir heutzutage von der Pariser Halbwelt die anstössigsten Frauenmoden bona fide angenommen haben.[1]

So sieht Jonson's Lokalfarbe im Vergleich zur Shakespeare'schen aus und man darf wol sagen, dass es für seine Poesie hier wie überall besser gewesen wäre, wenn er auch nicht mehr Griechisch und Lateinisch — einschliesslich des Italienischen — besessen hätte als sein Freund Shakespeare. Zur Charakterisirung Gifford's und seiner hyper-Jonson'schen Verblendung mag noch des fast unglaublichen Urtheils gedacht werden, das er über diesen Punkt gefällt hat. Nachdem er Jonson's Ueberarbeitung von „*Every Man in his Humour*“ und die Verlegung des Stückes von Florenz nach London besprochen hat, fährt er wörtlich fort: „*there was too much of English manners* — nämlich in der ersten Bearbeitung — *and the reformation of the piece was therefore well-timed and judicious. Jonson fell into no subsequent incongruities of this kind, for the Fox is without any tincture of foreign customs, and his two tragedies are chastly Roman.*“ Man traut kaum seinen Augen.

Ausser dem Volpone bietet sich noch ein Stück zur Vergleichung dar, das allseitiger Gerechtigkeit halber nicht übergangen werden darf, das ist Webster's „*The White Devil, or, Vittoria Corombona*“ (zuerst 1612 erschienen), obgleich dasselbe nicht in Venedig, sondern in Rom und im letzten Akte, wie es scheint, in Padua spielt; der Verfasser sagt: *The scene Italy.* Venedig wird nur Einmal darin erwähnt: „*Would I had rotted in some surgeon's house at Venice*[2]) — eine Lokalfarbe, für die sich jeder anständige Leser bedanken wird. Dem Stücke fehlt überhaupt der poetische Duft, insbesondere der lokale, der im Kaufmann so bezaubernd wirkt. Es ist eine rohe, chronikenhafte Haupt- und Staatsaktion voller Greuel und Gemeinheit. Die (lateinisch verkündete) Papst-

---

[1]) Brown (Autobiographical Poems 160) macht auf den Widerspruch aufmerksam, dass die Katastrophe im Volpone sich auf Gesetze gründet, die für streng venetianisch erklärt werden, aber niemals in Venedig existirten.

[2]) Dodsley (1825) VI, 262.

wahl in Rom, die uns vorgeführt wird, ist etwas ganz Aeusserliches, nichts weht uns südlich oder römisch an. Der Verfasser kram freilich nicht wie Jonson seine Gelehrsamkeit aus, er versetzt un aber auch nicht wie Shakespeare innerlich in das italienische Lan und Leben. Nur zu häufig stört er sogar die Illusion durch Er wähnung englischer und irischer Vorkommnisse, wie durch An spielung auf holländische und deutsche Sitten und Gebräuche. Da hin gehören beispielsweise: *a Dantzick drummer* (Dodsley l. l. 233 *the Irish rebels* (271); *the Irish funerals* (277); *Westphalia bac* (293); *Scotch holly-bread* (319); *the lions in the Tower* (324); *n German watch* (64); *Ireland breeds no poison* (240); *gallowses a raised in the Low Countries, one upon another's shoulder* (240 *Dutch women go to church bearing their stool with them* (249); *th is Welch to Latin* (251); *worse than those tributes i' th' Low Countrie paid, Exactions upon meat, drink, garments, sleep* (252); u. s. v Gehört dergleichen in ein Stück, das in Italien spielt?

Nach dem Gesagten darf man sich wol die Frage vorlegen Welches der genannten drei Dramen giebt uns, die darin enthalten Lokalfarbe als Maassstab angelegt, am ehesten den Eindruck, das der Verfasser an Ort und Stelle gewesen ist und aus eigener An schauung geschrieben hat? Webster kann kaum in Betracht kommen er steht unter dem Gesichtskreise, der hierbei angenommen werde muss; mag er in Italien gewesen sein oder nicht, das Geheimnis der poetischen Lokalfarbe ist ihm ein Buch mit sieben Siegeln ge blieben. Jonson mag thun, was er will, je mehr er ins Zeug geht desto weniger täuscht er uns, desto klarer erkennen wir, dass e sich bei ihm um nichts weniger als um eigene lebendige Anschau ung, sondern um die trockene Verstandesarbeit des Bücherwurm handelt. Shakespeare allein bringt in uns den Eindruck und Glauben hervor, als sei seine Dichtung dem eigenen Erlebniss ent sprungen, als sei er selbst, gleich Lorenzo und Jessica, in eine Gondel geschwommen, als sei er mit Shylock und Antonio auf den Rialto gewandelt und als habe er sich in einem italienischen Armida-Garten wie Portia und ihr Gefolge an Sternenschein, Orangenduft und Musik berauscht.

Das ist allerdings nichts als ein subjectiver Eindruck, den ein Leser empfängt und ein anderer nicht (wiewohl wir uns von de Existenz dieses Andern gern näher überzeugen möchten), ein Ein druck, der täuschen kann und zu unsicher ist, um eine Hypothese darauf zu gründen. Man kann entgegnen, dass eben dies da charakteristische Merkmal des Genies sei, dass es sich und uns in

fremde Länder, Menschen und Herzen hineinzuzaubern weiss. Soll Shakespeare darin unserm Schiller nachgestanden haben, dem das Wunder gelungen ist, das naturwahrste und farbenfrischeste Bild der Schweiz vor unsern erstaunten Augen aufzurollen, ohne dass er sie je gesehen hat? Oder unserm Jean Paul, der im Titan ein prachtvolles Gemälde der Borromäischen Inseln geliefert hat? Freilich hält sich dies Gemälde in abstractester Allgemeinheit und war deshalb ohne Schwierigkeit herzustellen, während Schiller's eingehende Kenntniss der Schweiz durch mühsames Studium wie durch mündliche Mittheilungen Goethe's erworben ist. Sollte Shakespeare in Bezug auf Italien entsprechende Studien gemacht und ähnliche Mittheilungen empfangen haben? Wir setzen die Antwort noch ein wenig aus und müssen zugeben, dass Shakespeare auch anderwärts die Lokalfärbung, wennschon ohne positive Einzelheiten, unvergleichlich getroffen hat, ohne dass sich eine eigene Anschauung voraussetzen lässt; er war ohne Frage einer der grössten Stimmungsmaler, um uns dieses modernen Ausdrucks zu bedienen. Welch ein wunderbarer nordischer Hauch weht uns nicht von der Hamlet-Terrasse in Helsingör an, wo wir das baltische Meer an den grauen Quadern emporrauschen hören! In Macbeth werden wir so lebhaft auf die schottischen Haiden und Berge und in den ossianischen Nebel versetzt, dass auch hier der Dichter den Glauben in uns erweckt, als sei ihm Schottland kein unbekannter Boden gewesen — eine Frage, auf welche wir zurückzukommen haben werden.

Mag die dichterische Phantasie noch so lebhaft und schöpfungskräftig, das innere Anschauungsvermögen noch so hoch entwickelt sein, eins ist unbestreitbar, nämlich dass sie Niemandem thatsächliches Wissen verleihen, sondern dass dies vielmehr nur durch Erfahrung oder Studium erworben werden kann. „*Shakespeare*, bemerkt Dr. Johnson ganz richtig, *however favoured by nature, could impart only what he had learned.*“ Gelänge es also, bei Shakespeare im Kaufmann oder anderswo auf Italien bezügliche positive Kenntnisse nachzuweisen, die er nur auf einem dieser beiden Wege erlangt haben könnte, und sodann darzuthun, dass er sie nicht dem Studium verdankt, so würde der Beweis für seine Reise nach Italien erbracht sein.

Versetzen wir uns im Geiste nach Belmont. Shakespeare hat diesen Namen dem Pecorone entnommen, wo übrigens die Erzählung auch in Bezug auf Lokalfarbe überaus kahl und dürftig ist. Shakespeare's berühmte Gartenscene hingegen lässt alle ähnlichen Schilderungen in weiter Ferne hinter sich und bietet jedem W

eifer Trotz. Es ist ein ächt italienischer Garten und eine ächt italienische Nacht in höchster poetischer Verklärung, wie sie selbst die Feder eines Südländers niemals zu beschreiben vermocht hat. Das Belmont des Pecorone mag an der dalmatischen Küste zu suchen sein, dasjenige Shakespeare's hat sein Vorbild unbestreitbar in den prächtigen Sommerpalästen mit ihren Kunstschätzen und wohlgepflegten Gärten, welche die königlichen Kaufleute Venedigs schon zu Shakespeare's Zeiten in La Mira, Dolo und Strà an der Brenta besassen; hier liegen noch heute die altberühmten Paläste Strà, Zuanelli, Tiepolo, Bembo, Tron u. a. Aus dem Zusammenhange geht unwiderleglich hervor, dass sich Shakespeare über diese Lage vollkommen klar gewesen ist. Portia schickt ihren Diener Balthasar nach Padua,[1]) um von dort den brieflichen Rath und die Robe ihres gelehrten Vetters Bellario zu holen und um dann seine Herrin an der „gemeinen Fähre“ nach Venedig zu treffen. Zwar äussert sie gegen Nerissa, dass sie heute noch zwanzig Meilen durchmessen müssten, allein, das ist nur eine hingeworfene Wendung, durch welche sie vielleicht absichtlich den wahren Sachverhalt bemänteln will; in der That handelt es sich hier nur um Entfernungen von wenigen Stunden, und wenn wir Belmont nach Strà verlegen, so konnte Balthasar, dem obendrein die erdenklichste Eile anbefohlen wird, mit einem schnellen Pferde in kurzer Frist von Padua zurückkommen und die langsam vorausgerittene Portia an der Fähre einholen. Hätte Shakespeare den Ritt persönlich probirt, wie Walter Scott denjenigen von Loch Vennachar nach Stirling, den er im Fräulein vom See beschrieben hat, so könnten die Angaben nicht besser passen. Der Ueberfahrtsort nach Venedig war damals Fusine an der Brenta-Mündung. Portia's Worte lauten im Zusammenhange:

Now, Balthasar,
As I have ever found thee honest-true,
So let me find thee still. Take this same letter
And use thou all the endeavour of a man
In speed to Padua: see thou render this
Into my cousin's hand, Doctor Bellario;
And, look, what notes and garments he doth give thee,

---

[1]) FA hat den längst allgemein berichtigten Fehler Mantua für Padua. — Von Fusine führt die alte Landstrasse an der Brenta entlang über die oben genannten Orte nach Padua. Die ganze Strecke von Fusine nach Padua legt man zu Wagen in fünf Stunden zurück; von Fusine bis Mira 2 Stunden, von Mira bis Dolo 1 Stunde, von da über Strà bis Padua 2 Stunden.

Bring them, I pray thee, with imagined speed
Unto the tranect, to the common ferry,
Which trades to Venice. Waste no time in words,
But get thee gone: I shall be there before thee.

Das Unding „*tranect*“, das in sämmtlichen Quartos und Folios steht und das sogar die Cambridge Editors beibehalten haben, beweist, dass Abschreiber und Setzer keine Kenntniss von diesem Worte und noch weniger von der Sache besassen. Auch das von Theobald richtig hergestellte „*traject*“ ist kein eingebürgertes englisches Wort, denn sonst würde der Dichter nicht die Apposition „*to the common ferry*“ hinzugefügt haben, die doch nur seinen Zuhörern und Lesern die Bedeutung klar machen soll. Welcher Besucher Venedig's erkennt hier nicht sofort das venetianische Traghetto (tragetto)? Man kann auf dieses Wort eine Bemerkung Bacon's anwenden: „*You may see great objects through small crannies or levels*“; schon durch dieses Eine Wort sieht man Shakespeare's ganze Reise. Denn woher hat der Dichter diese Kenntniss des ächt venetianischen Traghetto erlangt? Allerdings berichtet Coryat (Crudities I, 210): „*There are at Venice thirteen ferries or passages, which are commonly called traghetti*“, aber Coryat ist für uns ein für allemal beseitigt. Man könnte auf Cesare Vecellio (Degli abiti antichi etc. 1590) als Quelle muthmassen, allein wir haben nicht die leiseste Andeutung, dass Shakespeare dies Werk kannte; und auch wenn dies der Fall gewesen sein und Shakespeare hinlänglich Italienisch verstanden haben sollte, um es zu lesen, so fand er doch darin nur Kostümbilder mit dürftigen Beschreibungen derselben und kein Wort vom Traghetto. Bliebe also nur die Annahme mündlicher Mittheilung.

Die Fähre führt uns durch die todte Lagune nach der Stadt hinüber und den Grossen Kanal hinauf, wo wir in Gedanken am Rialto landen. Shakespeare erweist sich als ein genauer Kenner auch dieser Oertlichkeit und verwechselt keineswegs den Ponte di Rialto mit der Isola di Rialto. Er weiss, dass sich auf der letztern die Börse befindet, „*where merchants most do congregate*“, ja er scheint mit der Isola di Rialto noch vertrauter gewesen zu sein als eine Mandel Jahre später Coryat, denn sein Launcelot Gobbo gemahnt uns lebhaft an den Gobbo di Rialto, eine steinerne Figur, welche als Treppenträger für die etwa mannshohe Granitsäule dient, von welcher die Gesetze der Republik auf diesem Platze verkündigt wurden. Davon hat Coryat, so viel wir wissen, nichts. Zugegeben,

dass der Name Gobbo sich öfter wiederholt und eben keine Selten-
heit ist, so wird damit noch nicht die Frage beantwortet, wie
Shakespeare zu demselben gekommen ist. [1])

Auf dem Rialto begegnen wir Antonio und Shylock. Wir
haben oben bereits erfahren, dass die Zahl der Juden in Venedig
sehr beträchtlich war, gleichviel ob wir dabei Coryat's oder Lew-
kenor's Angabe folgen, während in England, insonderheit London,
Juden gesetzlich nicht geduldet waren. [2]) Es war mithin für den
Dichter in London eben so schwer, das Vorbild seines so überaus
naturwahren Shylock zu studiren, als es ihm in Venedig leicht ge-
wesen sein würde. Denn dass Shakespeare, wenn er in Venedig
war, dort gleich den meisten Reisenden mit Juden in Berührung
gekommen sein wird, ist schwerlich zu bezweifeln. Es giebt auch
dafür eine Belegstelle im Volpone IV, 1, wo Sir Politick Would-be
sagt, er habe bei seiner Ankunft in Venedig

— read Contarene, [3]) took me a house,
Dealt with my Jews to furnish it with moveables, etc.

Der Name Shylock selbst scheint eine solche Annahme zu be-
günstigen; er findet sich nämlich, eben so wie Jessica, in keiner
bekannten Quelle Shakespeare's, sondern beide sind allem Anschein
nach vom Dichter aus 1. Mos. 10, 24 und 1. Mos. 11, 29 entlehnt
worden. [4]) Allerdings lautet der erste Name in der englischen, wie
in der deutschen Bibelübersetzung Salah, allein die hebräische Form
„Schelach" (שֶׁלַח, Geschoss) kommt dem „Shylock" so nahe, dass
man auf die Vermuthung geräth, Shakespeare möge den Namen aus
einer venetianisch-jüdischen Quelle geschöpft haben. Nach Hunter
(Illustrations I, 307 fg.) war Scialac der Name eines Maroniten vom
Berg Libanon, der 1614 als lebend erwähnt wird und von dem
die Kunde doch wol über Venedig nach dem westlichen Europa
gekommen ist. Jessica, in der deutschen und englischen Ueber-
setzung Isca, hebräisch Jiscah, bedeutet die Ausschauende, die
Späherin. [5]) Welches merkwürdige Licht wirft das auf Shylock's
Warnung II, 5:

---

[1]) Sh.-Jahrb. V, 366 fgg. Gobbo ist noch heute ein venetianischer Familienname.

[2]) Shakespeare-Jahrbuch VI, 160 fg. Die Juden wurden durch Eduard I. um 1290 aus England verbannt und erst durch Cromwell 1652 wieder zugelassen. Ob sich einzelne schon früher wieder eingeschlichen hatten, mag dahinstehn.

[3]) D. h. das italienische Original von Lewkenor's Commonwealth of Venice.

[4]) Bei Masuccio di Salerno heisst die Tochter des Juden Carmosina (während der Vater gerade wie im Pecorone namenlos ist), bei Marlowe Abigail.

[5]) Nach einer dankenswerthen Mittheilung des Herrn Bibliothekars Prof. Dr. Heyd in Stuttgart lesen die englischen Bibelübersetzungen von Th. Matthewe

Clamber not you up to the casements then,
Nor thrust your head into the public street
To gaze on Christian fools with varnish'd faces,
But stop my house's ears, I mean my casements, etc.

Trotz dieses Verbots und trotz der strengen orientalischen Sitte zeigt sich Jessica dennoch als ausschauende Späherin. Ist das nichts als das Walten eines blinden Ungefährs? Oder haben wir hier eine Frucht des Verkehrs zu erkennen, welchen Shakespeare mit Juden gepflogen haben mag?

Mit dem Kaufmann von Venedig wetteifert, wie oben bemerkt, der erste Akt des Othello in der lebendigen Frische und unübertrefflichen Wahrheit, womit er uns nach der Königin der Adria versetzt. Er enthält aber auch eine positive Thatsache, die, wie es scheint, sehr beredt dafür spricht, dass diese Frische und Wahrheit aus eigener Ortskenntniss des Dichters hervorgegangen sind. Othello hat (nach I, 1 und I, 3) die aus dem väterlichen Hause entführte Desdemona nach dem „*Sagittary*“ gebracht, wo er selbst seine Wohnung hat. Hierzu macht Knight die folgende Bemerkung: „*This is generally taken to be an inn. It was the residence at the arsenal of the commanding officers of the navy and army of the republic. The figure of an archer, with his drawn bow, over the gates, still indicates the place. Probably Shakspere had looked upon that sculpture.*“ [1]) Erkundigungen, welche wir durch befreundete Vermittlung in Venedig haben einziehen lassen, bestätigen allerdings Knight's Angabe bis jetzt nicht, sondern besagen im Gegentheil, die Befehlshaber des Heeres und der Flotte hätten nie eine Amtswohnung im Arsenal gehabt; es gebe im Arsenal kein solches Bild eines Bogenschützen und nur zwei Theile desselben hätten besondere Bezeichnungen, nämlich das „Inferno“ und das „Purgatorio“; der Name „Sagittario“ klinge vielmehr wie der eines Admiralschiffes oder es müsse ein ausserhalb des Arsenals belegenes

---

(printed by Th. Raynalde et Will. Hyll, 1549) und die bei Thomas Petyt 1551 gedruckte „Jesca“, was vielleicht zu gleicher Zeit als ein Fingerzeig betrachtet werden kann, um die Uebersetzung zu bestimmen, deren sich Shakespeare bediente. Die alten italienischen Bibelübersetzungen lesen meist Selah (oder Sale) und Ischa, Isca oder Jese. Die Bibel von L. A. Giunti (Venegia 1545) hat Jescha, die beiden Biblia volgare von 1553 (Venetia, Aurel. Pincio) und von 15 6 (Venet., Andr. Muschio) haben Jesche. — Tubal und Chus stammen ohne Namensänderung aus 1. Mos. 10, 2 und 7.

[1]) Vergl. Al. Schmidt in der Shakespeare - Uebersetzung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft XII, 158.

Gebäude gewesen sein. Allein diese Nachforschungen lassen sich schwerlich als abschliessend ansehen und scheinen nicht weit genug in die Zeit der Republik zurückgegriffen zu haben. Es ist nicht anzunehmen, dass Knight's so bestimmt gefasste Erklärung, wenngleich ohne Quellenangabe, aller Grundlage entbehren und völlig irrthümlich sein sollte. Möglicher Weise enthalten die uns unzugänglichen alten englischen Reisebeschreibungen Näheres darüber; jedenfalls dürfte es der Mühe lohnen, nicht nur Lewkenor, Coryat u. s. w. darauf hin nachzusehen, sondern auch in Venedig noch weiter nachzusuchen, damit ein für die Shakespeare-Kunde so wichtiger Punkt endgültig ins Reine gebracht wird.[1]) Denn wenn der „Sagittario“ wirklich eine ähnliche Oertlichkeit in Venedig war und nicht lediglich der Phantasie des Dichters entsprungen ist, so gilt es wieder die Frage zu lösen, wie Shakespeare zu dieser Kenntniss gekommen ist, und ob er anders als durch eigene Anschauung dazu kommen konnte.

War Shakespeare in Venedig, so wird sich von vornherein annehmen lassen, dass er auch andere Städte Oberitaliens besucht hat, Verona, wo Romeo und Julie spielt, die berühmte und seinen Landsleuten wohl bekannte Universität Padua, namentlich aber auch Mantua, welches damals eine grosse Anziehungskraft für Fremde besass, und Mailand. Merkwürdig genug finden sich bei unserm Dichter Andeutungen, welche gerade auf die beiden letztgenannten Städte hinführen. Im Wintermärchen V, 2 gedenkt Shakespeare bekanntlich des Julio Romano mit ausserordentlichem Lobe und schreibt ihm die Anfertigung des Standbildes der Hermione zu.[2]) Auf die Frage, warum er vor allen diesen Künstler herausgegriffen habe, könnte man antworten wollen, dass er gerade seinen Namen irgendwie — wenn der Ausdruck gestattet ist — aufgeschnappt und

[1]) Bei dieser Gelegenheit mag hinzugefügt werden, dass auch der Schiffsname „a Veronesa“ in Othello II, 1 nähere Aufmerksamkeit verdient.

[2]) Einen wunderlichen Eindruck macht Brown's Versuch (Autobiographical Poems 161), den in der Einflechtung Julio Romano's liegenden Anachronismus hinweg zu interpretiren. „Should a poet, sagt er, in his admiration of the works of an artist, desire to grace his name with the utmost honours of his muse, he has a right to name him, either as a painter, or, in the sister art, as a sculptor, at his will, even two thousand years before he was born, as appropriately as feign a name for the occasion. Besides who can prove that a famous sculptor of the name of Julio Romano, did not exist at the time of the Delphic Oracle?“ Hätte Brown statt dessen lieber untersucht, wie Shakespeare zu seiner „admiration of the works of Julio Romano“ gekommen sein kann.

aufs Gerathewohl angebracht habe. Allein eine solche Antwort wäre doch ganz unbefriedigend und unzulässig gegenüber der Thatsache, dass der Dichter den künstlerischen Charakter des Romano ganz richtig erkannt hat und nicht nur mit den beredtesten, sondern zugleich auch zutreffendsten Worten preist: „*performed by that rare Italian master Julio Romano, who, had he himself eternity and could put breath into his work, would beguile Nature of her custom, so perfectly he is her ape.*“ Shakespeare hebt hier, wie an einer andern Stelle, die uns nachher beschäftigen wird, diejenige Eigenschaft als den höchsten Vorzug der bildenden Kunst hervor, welche er auch in der dramatischen Poesie obenan stellt und die den Grundzug seines Wesens bildet, — die Naturwahrheit. Kein Kunstrichter oder Kunsthistoriker kann an seiner Beurtheilung Romano's, wenn er sie in seine Prosa überträgt, etwas auszusetzen finden. Kugler (Kunstgeschichte, 1842, S. 728 fg.) sagt, die dem Julio Romano eigenthümliche Richtung habe ihn getrieben, „ein keckes, frisches Naturleben, unbekümmert um das tiefere Leben der Seele, mit raschen Zügen zu entfalten;“ was er über Romano's Verhältniss zu seinem Meister (Rafael) und über seine Mängel in Vergleich zu diesem hinzufügt, ist ohne Gewicht für die hier in Betracht kommende Seite der Sache. Ganz übereinstimmend lautet Burckhardt's Urtheil (Cicerone, 1855, S. 935). Er schreibt dem Romano eine „leichte, unermüdliche Phantasie“ zu, „welche auch Streifzüge in das Gebiet des Naturalismus nicht verschmäht und sich vorzugsweise in den neutralen Gegenständen, in den Mythen des Alterthums zu ergehen liebt, zu der kirchlichen Malerei aber gar keine innerliche Beziehung mehr hat und einer grenzenlosen Verwilderung, einer öden Schnellproduction anheim fallen musste.“ Abgesehen von diesem Tadel hat also Shakespeare vollkommen Recht, wenn er Julio Romano als den Künstler der Naturwahrheit auffasst, und es liegt auf der Hand, dass er hierin sich ihm wahlverwandt und zu ihm hingezogen fühlen musste. Dieselbe „leichte, unermüdliche Phantasie“, die an Romano gerühmt wird, besass auch Shakespeare; auch er „entfaltet mit raschen Zügen ein keckes, frisches Naturleben“, allerdings nicht „unbekümmert um das tiefere Leben der Seele“. In diesem letztern Punkte ist er im Gegentheil dem Italiener unendlich überlegen, gerade darin besteht seine hauptsächliche Grösse. Zu der kirchlichen Malerei konnte auch Shakespeare seinem ganzen Wesen nach in keiner „innerlichen Beziehung“ stehen, wogegen die Darstellung der lebensvollen klassischen Mythen sicherlich seine Theilnahme in hohem Maasse erregte. Auch hier

drängt sich also unabweislich die Frage nach der Quelle auf, aus welcher Shakespeare seine Kenntniss geschöpft haben mag. Die oben erwähnten Reisebeschreibungen konnten — auch abgesehen von der chronologischen Unmöglichkeit — keine Grundlage für diese Aeusserung liefern, da sie sich nicht mit Kunst — am allerwenigsten mit Kunsturtheilen — beschäftigen. Handbücher der Kunstgeschichte, die er hätte nachschlagen können, gab es mit Einer gleich zu erwähnenden Ausnahme noch nicht, und ebenso wenig werden in London Originalgemälde des Romano oder Kopien nach ihm vorhanden und Shakespeare zugänglich gewesen sein. Die Kapelle des von Edward Alleyn gestifteten Dulwich-Kollegs enthält allerdings eine Kopie der Rafael'schen Transfiguration von Romano,[1]) allein selbst den Fall angenommen, dass dies Bild ein alter Erwerb des Stifters selbst sei, so kann es Shakespeare unmöglich als Anhaltpunkt für sein Urtheil gedient haben, da es der kirchlichen Malerei angehört. Zudem wurde der Bau von Dulwich-College erst 1613 begonnen und die Einweihung und Eröffnung fand erst 1619, also nach Shakespeare's Tode, statt. Woher also hat Shakespeare seine Kenntniss erlangt, wenn nicht aus eigener Anschauung? Der von Romano erbaute Palazzo del T in Mantua mit seinen grossartigen Kunstschöpfungen auf dem Felde der Architektur wie der Malerei gehörte zu den Wundern der Zeit, und es kann uns nicht in Erstaunen setzen, wenn Shakespeare hier von den Werken Romano's in ihrer ganzen Fülle und Schönheit hingerissen wurde und das eigenthümliche Wesen seiner Kunst richtig erkannte.

Der erste und scheinbar schwerwiegendste Einwurf, welchem diese Hypothese ausgesetzt ist, liegt sehr nahe — Shakespeare macht den Romano zum Bildhauer! Heisst das nicht eine völlige Unkenntniss an den Tag legen, und konnte er einen so unverzeihlichen Fehlgriff begehen, wenn er gar selbst in Mantua war? Oder sollen wir ihm auch dies als poetische Licenz zu Gute halten? Das wäre doch wohl zu viel sogar für die Gutmüthigkeit des begeistertsten Shakespeare-Verehrers![2]) Wie aber, wenn gerade dieser scheinbare Fehler unserer Hypothese zur unerwartetsten Bestätigung diente? Schlagen wir den Vasari auf, der seinen eigenen Worten zufolge

---

[1]) Neigebaur und Moriarty's London (1843) S. 448.

[2]) Al. Schmidt (Shakespeare-Uebersetzung IX, 285) sucht — wir wissen nicht, ob nach dem Vorgange früherer Erklärer — die Schwierigkeit in einer Weise zu lösen, der wir auf keinen Fall beistimmen können. „Julio Romano, sagt er, war Maler und nicht Bildhauer; darum hat er, wenn man nicht einen Irrthum annehmen will, nur mit dem Koloriren der Statue zu thun.“

den Romano persönlich gekannt und in Mantua besucht hat. Vasari theilt zwei lateinische Grabschriften seines Mantuaner Freundes mit:

Romanus moriens secum tres Julius arteis
Abstulit: haud mirum quatuor unus erat.

Die zweite Inschrift, welche diesem Distichon bei Vasari vorangeht, lautet:

Videbat Jupiter corpora sculpta pictaque
Spirare, aedes mortalium aequarier coelo
Julii virtute Romani: tunc iratus
Concilio divorum omnium vocato
Illum aetereis sustulit: quod pati nequiret
Vinci aut aequari ab homine terrigena.[1])

Tres artes! Corpora sculpta!! Wenngleich weder Vasari etwas Weiteres von Romano's Bildhauerarbeiten erwähnt (auch der deutsche Uebersetzer verliert kein Wort darüber), noch unseres Wissens irgend ein neuerer Kunsthistoriker dergleichen kennt,[2]) so hat Shakespeare also doch Recht — er hat keinen Bock geschossen, er hat die poetische Licenz nicht gemissbraucht, indem er den Romano als den Verfertiger der Statue nennt. Noch mehr! Sein Lob des Romano klingt fast wörtlich an die zweite Inschrift an, in welcher die Natur- und Lebenswahrheit gleichfalls als der grösste Vorzug Julio's gepriesen wird *(if he could put breath into his work — videbat Jupiter corpora spirare).* Ist das Zufall? Ob die Angabe der beiden Inschriften, dass Julio Romano auch Bildhauer gewesen sei, mit den historischen Thatsachen in Einklang steht oder nicht, thut hierbei gar nichts zur Sache. Shakespeare hatte um so weniger Grund daran zu zweifeln, als ja die Vereinigung der drei Künste in Einer und derselben Hand bei den italienischen Künstlern keineswegs ohne berühmte Beispiele war. Unseres Erachtens stehen wir hier vor dem Dilemma: entweder Shakespeare hat den Vasari studirt oder er war in Mantua und hat dort die Werke des Romano gesehen und seine Grabschriften gelesen. Ein Drittes — mündliche Mittheilungen? — schwebt in der Luft; dass Greene's Dorastus und Fawnia keine Erwähnung des Julio Romano enthält und überhaupt von einer Statue der Hermione (dort Bellaria) nichts weiss, mag zum Ueberfluss ausdrücklich hinzugefügt werden. Vasari's Werk erschien zuerst 1550 und in zweiter Auflage 1568;

[1]) Vasari von Schorn und Förster III b. S. 419. Julio Romano's Grabmal in der Kirche San Barnaba ist bei dem Neubau derselben gänzlich verschwunden.

[2]) Sogar Carlo D'Arco, Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano (Mantua 1838) weiss nichts davon.

in's Englische ist es aber erst drei Jahrhunderte später (1850) übersetzt worden; auch die (unvollendete) französische Uebersetzung datirt erst von 1803. Shakespeare müsste also des Italienischen vollständig mächtig gewesen sein, wenn er das Werk benutzt haben sollte; auch müsste er sich der ersten Ausgabe bedient haben, denn nur diese enthält die an zweiter Stelle genannte Inschrift. Allerdings hebt Vasari wiederholt die Naturwahrheit in Julio's Werken hervor, namentlich in dem später weggelassenen Eingange in der ersten Ausgabe, wo es heisst, dass man vor seinen Bildern in Entzücken gerathe und das Leben selbst vor Augen zu haben wähne. War aber Vasari ein Buch, das solche Anziehungskraft für Shakespeare besass, dass er sich ohne Veranlassung in dasselbe vertieft haben sollte?

Der Vollständigkeit halber dürfen hier zwei weitere Stellen nicht übergangen werden, da man in ihnen Hindeutungen auf Julio Romano finden könnte, wenngleich mit geringer Wahrscheinlichkeit. Die erste steht in der Einleitung zur Zähmung der Widerspenstigen, wo der Lord sagt:

Carry him gently to my fairest chamber,
And hang it round with all my wanton pictures.

Das erinnert unwillkürlich an Romano's obscöne Zeichnungen, die ihrer Zeit so grosses Aufsehen machten und ihn bewogen haben sollen, Rom zu verlassen. Da Marc Anton dieselben 1524 in Stiche herausgab, so konnte sie Shakespeare sehr wohl entweder in London oder auch im Palazzo del T gesehen haben; freilich muss man zugeben, dass es obscöne Bilder zu allen Zeiten und in allen Ländern giebt, ohne dass man seine Zuflucht zu Julio Romano zu nehmen braucht. Die zweite Stelle findet sich in Verlorener Liebesmüh III, 1

This wimpled, whining, purblind, wayward boy;
This senior-junior giant dwarf Dan Cupid,

wo Henry Wellesley (*Stray Notes on the Text of Shakespeare, 1865 p. 12 fgg.)* auf die Lesart der ersten Folio *(this signior Iunio' gyant dwarfe)* gestützt, scharfsinnig conjicirt:

This Signior Julio's giant dwarf, Dan Cupid,

und die Worte auf den Zwerg des Kardinals Hippolyt von Medici Gradasso Berettai von Norcia, bezieht, den Romano auf Rafael's Konstantinsschlacht hinzugefügt hat.[1]) In der Originalzeichnung

[1]) Nach Wellesley ist dieser Riesenzwerg im Vordergrunde der „Allocuzion" angebracht. Uebrigens hat nach Hertzberg (Shakespeare - Uebersetzung V 384) schon Upland [Upton?] so conjicirt und Tieck diese Conjectur angenommen.

Rafaels, welche sich in der Sammlung des Herzogs von Devonshire befand, fehlt sowohl dieser Zwerg als auch die beiden Edelknaben neben dem Kaiser.[1]) Julio Romano hat den Kopf dieses Zwerges in seiner Gigantomachie wiederholt, was beweist, dass er den Carton mit nach Mantua genommen hatte, so dass Shakespeare dort die auffällige Figur dieses Zwerges gesehen haben könnte. Wellesley's Conjectur ist jedoch nicht völlig überzeugend und bedarf noch näherer Untersuchung.

Um so mehr Beachtung verdient die Erwähnung des Io-Bildes gleichfalls in der Einleitung zur Zähmung der Widerspenstigen:

Sec. Serv. Dost thou love pictures? we will fetch thee straight
Adonis painted by a running brook,
And Cytherea all in sedges hid,
Which seem to move and wanton with her breath,
Even as the waving sedges play with wind.
Lord. We'll show thee Io as she was a maid,
And how she was beguiled and surprised,
As lively painted as the deed was done.
Third Serv. Or Daphne roaming through a thorny wood,
Scratching her legs that one shall swear she bleeds,
And at that sight shall sad Apollo weep,
So workmanly the blood and tears are drawn.

Zunächst beweist die Stelle wiederum, welchen Nachdruck Shakespeare auf Naturwahrheit und concretes Leben in der Kunst legt, wie er sie als höchste und bewundernswürdigste Leistung des Künstlers hinstellt und mit Einem Worte dem Realismus huldigt. Man sieht das Schilf sich vom Athem der Cytherea bewegen; man möchte schwören, dass Daphne blute und Apoll weine, und die Verführung der Io ist so lebendig gemalt als sie vollbracht ward. Wir haben bereits an einer andern Stelle darauf aufmerksam gemacht, dass die Verse im Leser durchaus den Eindruck erzeugen, als enthielten sie eine Anspielung auf Correggio's berühmtes Bild.[2]) Die überraschende Uebereinstimmung der Schilderung mit dem Gemälde aus reinem Zufall erklären zu wollen, scheint uns fast eine stärkere Zumuthung an unsere Glaubenskraft, als die Annahme, dass

---

[1]) Vasari von Schorn und Förster III b. S. 388.

[1]) Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung, herausgeg. von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VII, 120.

Shakespeare das Bild gesehen habe. Und das konnte er, wenn er in Italien war, auf die leichteste und natürlichste Weise, denn Correggio's Io befand sich zu damaliger Zeit, d. h. zwischen 1585 und 1600, in dem Palaste der Bildhauer Leoni Vater und Sohn zu Mailand; sie erfreute sich schon damals grossen Ruhmes und wurde von den Reisenden aufgesucht und bewundert.[1]) Dass eine Kopie des Bildes in London vorhanden gewesen sein sollte, ist durchaus unwahrscheinlich; auch ein Stich existirte noch nicht, denn der älteste bekannte Stich ist der von Franz van den Steen, welcher erst 1604 zu Antwerpen geboren wurde.[2]) Hat also Shakespeare das Bild gekannt, so kann er es nur in Mailand gesehen haben. Allerdings wird in Walpole's *Anecdotes of Painting I. 148* ein Holbein'sches Gemälde Jupiter und Io erwähnt, das sich in der Sammlung des Herzogs von Buckingham befunden haben soll, allein auf diese Angabe ist gar kein Werth zu legen, da Walpole's Werk eine nichts weniger als zuverlässige Quelle ist. Holbein malte keine mythologischen Gegenstände und Woltmann in seinem gediegenen Werke „Holbein und seine Zeit" (Leipzig 1866—1868) weiss nichts von einem solchen Bilde. Möglich, dass ein ähnliches Bild von irgend einem andern Meister existirte, denn in England wurden — und werden noch — viele Bilder für Holbeins ausgegeben, die auf keinen Fall von ihm herrühren.

Es liegt nahe zu vermuthen, dass auch die beiden andern Bilder Cytherea und Adonis (ein Gegenstand, der den Dichter vielfach beschäftigt zu haben scheint) und Apoll und Daphne, nicht Phantasieschöpfungen des Dichters sind, sondern wirklich vorhandenen Gemälden entsprechen, die er irgendwo gesehen hat. Beide Gegenstände sind von den Italienern häufig gemalt worden, sogar von Julio Romano selbst in den Fresken der Farnesina, deren Kartons er später mit nach Mantua nahm, wo sie gewiss zu Shakespeare's Zeit noch vorhanden waren. Auch Titian hat eine Venus und Adonis gemalt, die sich vermuthlich in Venedig befand. Allein so viel uns bekannt, stimmen diese Bilder nicht zu Shakespeare's Beschreibung und es ist uns bis jetzt nicht gelungen, Shakespeare's etwaige Originale ausfindig zu machen; der Beistand eines Kunsthistorikers und eines Kupferstich-Kabinets ist dazu unerlässlich. Möglich ist auch, dass Shakespeare nur die Motive entnommen und dieselben frei reproduzi

---

[1]) Julius Meyer, Correggio (Leipzig 1871) S. 344 fgg.

[2]) Julius Meyer, a. a. O. S. 489.

hat, oder dass die zu Grunde liegenden Bilder verloren gegangen sind. Auf wirklich vorhandene, wenngleich unbekannte Gemälde bezieht sich Shakespeare offenbar auch in Love's Labour's Lost III, 1 *(like a man after the old painting)* und im Sturm III, 3 *(the picture of Nobody)*, wogegen die wunderbare Beschreibung des Gemäldes vom Untergange Troja's (Lucrece 1366—1463) lediglich der Phantasie des Dichters entsprungen zu sein scheint; sie unterscheidet sich in ihrem ganzen Character wesentlich von den Erwähnungen der übrigen Bilder.

Der Verehrer des Thatsächlichen, der zu solchen Ausführungen ungläubig den Kopf schüttelt, hat beim Lesen dieser Blätter sicherlich schon längst verschiedene Einwände auf der Zunge, mit denen er diese Hypothesen (so gut wie alle andern) kurzweg abzufertigen überzeugt ist. Die falsch gebrauchten italienischen Eigennamen — die geographischen Böcke, die Shakespeare in den beiden Veronesern und im Sturm bezüglich Oberitaliens geschossen hat — der öfter wiederkehrende Spott, den der Dichter über das Reisen und die Reisenden seiner Zeit ausgiesst — wer könnte sich solchen Thatsachen gegenüber einreden lassen, dass Shakespeare selbst gereist und in Italien gewesen sein soll? Wir hätten unsere Rechnung allerdings ohne den Wirth gemacht, wenn wir diese Einwände nicht in Betracht gezogen hätten. Wir sind sogar kühn genug, ihnen unverzagt ins Gesicht zu sehen, und beginnen demgemäss mit den Eigennamen. Zunächst wird zugegeben werden müssen, dass Shakespeare auf solche Dinge überall geringes Gewicht legt; sie sind ihm zu äusserlich und unwesentlich, und er würde sich leicht über den Vorhalt getröstet haben, dass ihm die falschen Betonungen Stepháno, Rómeo und Desdemóna entschlüpft sind. [1]) Ohne ausdrückliche Erkundigung, zu welcher er keine Veranlassung hatte, wird Shakespeare diese Namen in Italien schwerlich gehört haben, oder wenn er sie hörte, ist ihm die richtige Aussprache wieder entfallen. Stephano mit betonter Penultima findet sich jedoch nur im Kaufmann von Venedig, während es im Sturm mit richtiger Quantität gebraucht ist. Skottowe *(Life of Shakespeare II, 327 Note)* meint, Shakespeare habe die richtige Betonung in der Zwischenzeit aus B. Jonson's ursprünglichem „*Every Man in his Humour*“ gelernt, was sehr möglich ist; ja B. Jonson

---

[1]) Vergl. auch Andrónicus. Ch. A. Brown (Autobiog. Poems 167 fg.) weist darauf hin, dass auch der gelehrte B. Jonson im Volpone den Namen Voltore mit falscher Quantität gebraucht.

sieht sogar ganz darnach aus, als habe er seinen Freund gelegentlich auf dergleichen Versehen aufmerksam gemacht. Die Betonung Rómeo, über welche Byron so ungerecht spottet,[1]) war den Engländern bereits aus Arthur Brooke's „*Tragical History of Romeus and Juliet*" (1562), und vielleicht auch aus einem verloren gegangenen vor-Shakespeare'schen Stücke geläufig, so dass Shakespeare keinen Anlass hatte an ihrer Richtigkeit zu zweifeln oder sprachliche Untersuchungen darüber anzustellen; ja selbst wenn ihm die richtige Betonung bekannt war, wäre es schwerlich gerathen gewesen, mit einer solchen überflüssigen Neuerung aufzutreten, die nur der unfruchtbaren und undichterischen Gelehrsamkeit eines Jonson entsprochen hätte. Den Namen Desdemona hat Shakespeare aus Cinthio's Hecatommithi, sei es aus dem italienischen Original oder aus der französischen Bearbeitung von Chappuys, entnommen und, da ihm die Prosa dieser Quellen keine Betonung an die Hand gab, dem Geiste der englischen Sprache gemäss betont. Dass diese Aussprache den Italienern sehr anstössig ist, konnte er nicht ahnen — wie mancher englische und deutsche Shakespeare-Verehrer mag in Venedig gewesen sein, ohne es zu erfahren.[2]) Ein besonderer Vorwurf ist der Dichter daraus gemacht worden, dass er im Hamlet III, 2 Baptist zu einem Frauennamen gemacht hat, nachdem er sich desselben i der Zähmung der Widerspenstigen richtig bedient hatte; modern Jonsons haben deswegen mitleidig auf seine Unwissenheit herab gesehen, bis jüngst ein gediegener Kenner Italiens, A. v. Reumon nachgewiesen hat, dass Baptista im Italienischen allerdings auch a Frauenname vorkommt,[3]) ein Gebrauch, der um nichts auffällige ist, als dass Maria zu einem Mannesnamen verwendet worden is So schlägt also der hieran geknüpfte Tadel der Unkenntniss in sei Gegentheil um, und der Frauenname Baptista beweist erst rech Shakespeare's eindringende Kenntniss.

Die geographische Sünde, die sich der Dichter bezüglich Italiens hat zu Schulden kommen lassen, besteht bekanntlich darin, dass er

[1]) Moore, Life and Letters of Lord B. London 1866 (1 vol.) p. 487: „not Rómeo, as the Barbarian writes it." — Brooke bedient sich vorwiegend der Form Romeus, sowohl zwei- als dreisilbig, seltener und wol nur dem Reim zu Liebe der Form Romeo; beide Formen haben bei ihm ohne Ausnahme den Accent auf der ersten Silbe.

[2]) Farmer's Essay on the Learning of Shakespeare (1. Ed.) p. 13.

[3]) Allgemeine Zeitung, 21. Okt. 1870, Beilage. — Von einer andern Seit werde ich darauf aufmerksam gemacht, dass auch Giovanna Battista als Nam einer piemontesischen Prinzess vorkommt.

in den beiden Veronesern (I, 1 und II, 3) den Valentin sich in Verona nach Mailand einschiffen lässt; sein Vater, sagt Valentin, warte auf der Rhede, um Zeuge seiner Einschiffung zu sein und Panthino jagt den Launce hinweg, damit er die Flut nicht versäume und nicht seinem Herrn mit einem Ruderboot nacheilen müsse. Merkwürdig genug spricht Launce in seiner Antwort von einem Fluss und meint, wenn derselbe trocken sei, so könne er ihn mit seinen Thränen füllen. Wenn man Shakespeare's muthmassliche italienische Reise in das Jahr 1593 oder später setzt, so kann man mit Ch. A. Brown geltend machen, dass die beiden Veroneser vorher geschrieben seien und dass daraus diese geographische Verwirrung zu erklären sei. Aber auch in dem unzweifelhaft nach der Reise geschriebenen Sturm hat man es Shakespeare zum Vorwurf gemacht, dass er Prospero und Miranda scheinbar zu Schiffe von Mailand fortschleppen lässt, wiewohl der Zusammenhang deutlich zu erkennen giebt, dass sie erst ein Stück zu Lande fortgeführt werden, ehe sie die Barke erreichen.

Whereon,
A treacherous army levied, one midnight
Fated to the practice did Antonio open
The gates of Milan; and, i' the dead of darkness,
The ministers for the purpose hurried thence
Me and thy crying self — — —

— — — — — — — — — — — —

In few, they hurried us aboard a bark,
Bore us some leagues to sea; where they prepared
A rotten carcass of a boat etc.

so lauten Prospero's wohl zu erwägende Worte. Wir werden dadurch an eine ähnliche Ungenauigkeit in Websters Vittoria Corombana A. IV erinnert, wo Flamineo vorschlägt, die Reise von Rom nach Padua auf folgende Weise — via Ancona? — zu machen:

We may attire her (viz. Vittoria) in a page's suit,
Lay her post-horse, take shipping, and amain
For Padua.

So viel steht fest, gleichviel ob Shakespeare in Italien war oder nicht, so wusste er jedenfalls, dass Mailand und Verona keine Seestädte sind, eben so gut wie es ihm nicht unbekannt war, dass Böhmen ein Binnenland ist und weder Palmen noch Löwen erzeugt. Er legte aber in seinen romantischen Lustspielen auf dergleichen

Dinge überhaupt keinen Werth, sondern ging in leichter und unbekümmerter Weise über sie hinweg; die böhmische Küste hat er obenein aus seiner Quelle — Dorastus und Fawnia von Robert Greene — entnommen. Und doch könnte auch dieser Punkt ein anderes Ansehen gewinnen, wenn in Erwägung gezogen wird, dass schon zu Shakespeare's Zeit Oberitalien ein gut kanalisirtes Land war und dass Shakespeare, wenn er das Land wirklich besucht hat, hiervon gar wol Kunde besitzen konnte, so dass seine Licenz wenigstens auf ein vergleichsweise geringes Maass zurückgeführt wird. Es scheint sogar ein geregelter Verkehr auf diesen Wasserstrassen eingerichtet gewesen zu sein; die Barken, deren man sich zu dem Zwecke bediente, führten im Venetianischen den Namen „Corriera.“ [1]) Ch. A. Brown (112) bemerkt, es sei eine sehr gewöhnliche Art, von Mailand aus das Adriatische Meer zu erreichen, dass man zu Lande bis Piacenza gehe und dann den Po hinabfahre — natürlich zu einer Zeit, ehe es Eisenbahnen gab. Ob sich auch von Verona zu Wasser nach Mailand gelangen liess, ist sehr fraglich, ja aller Wahrscheinlichkeit nach zu verneinen.

Was endlich den dritten Einwand anbetrifft, so ist es ganz richtig, dass unser Dichter wiederholt die Reisemode und die Reisenarren geisselt. Die bezüglichen Stellen sind allbekannt; man denke beispielsweise nur an Wie es Euch gefällt IV, 1: „*Farewell, Monsieur Traveller: look you lisp and wear strange suits, disable all the benefits of your own country, be out of love with your nativity and almost chide God for making you that countenance you are, or will scarce think you have swam in a gondola.*“ Allein Shakespeare eifert nur gegen den Missbrauch des Reisens, nicht gegen den Gebrauch; nur gegen solche Reisende, von denen das derbe deutsche Sprichwort sagt, sie fliegen als Gänschen über den Rhein und kommen als Gickgack wieder heim. Dieser Spott war vollkommen berechtigt gegen Gecken vom Schlage Gabriel Harvey's oder Tom Coryat's, welche nach ihrer Heimkehr sich nach italienischer Mode kleideten und thaten, als ob sie das Englische verlernt hätten. Gegen solche Narrheit musste sich nicht allein des Dichters gesunder Sinn, sondern auch seine Vaterlandsliebe empören. Dass sich damit eigenes Gereist-

---

[1]) „Corriera, nell uso veneziano, era quella barca che portava i viaggiatori fra Venezia e l'altre città del Veneto sui canali o sui fiumi.“ Pasqualigo, Opere di Shakespeare (Venezia, 1872) I, 22. — Goethe reiste mit dem „Courierschiffe“ von Padua nach Venedig und von dort nach Ferrara. S. Italienische Reise.

ein sehr wohl verträgt, beweist u. a. Nash, von dem es feststeht, dass er in Italien war, und der dessenungeachtet nicht minder scharf gegen die Reise-Narren und Reise-Aufschneider herzieht als Shakespeare. Die Schilderung, die er im *Pierce Penniless* (ed. Collier, p. 17) von einem gereisten Emporkömmling giebt, ist zu charakteristisch, als dass wir sie umgehen dürften. „*All Italionato*, so heisst es, *is his talke, and his spade peake is as sharpe as if he had been a pioner before the walls of Roan. Hee will despise the barbarisme of his owne countrey, and tell a whole legend of lyes of his trauayles vnto Constantinople. If he be challenged to fight from his delaterie dye-case, hee obiects that it is not the custome of the Spaniard, or the Germaine, to looke backe to euerie dog that barkes. You shall see a dapper Jacke, that hath beene but once at Deepe, wring his face round about, as a man would stirre vp a mustard pot, and talke English through the teeth, like Jaques Scabd-hams, or Monsieur Mingo de Moustrapo; when (poore slaue) he hath but dipt his bread in wylde boares greace, and come home againe, or been bitten by the shinnes by a wolfe; and saith, he hath adventured vppon the barricadoes of Gurney, or Guingan, and fought with the yong Guise hand to hand.*“ Nach allem, was wir von Shakespeare's Charakter wissen, musste das Reisen auf ihn eine völlig entgegengesetzte Wirkung hervorbringen, es musste seine Liebe zum Vaterlande nur noch erhöhen, und dass schon zu seiner Zeit die verständigen und gebildeten Reisenden die Sache aus diesem Gesichtspunkte ansahen, lernen wir wiederum aus *Pierce Penniless* (p. 19). „*Theres no man*, sagt Nash, *loues the smoake of his owne countrey that hath not been syngde in the flame of an other soyle.*“

Wäre somit das Dreiblatt anti-hypothetischer Einwendungen auf sein richtiges Maass zurückgeführt, so tritt uns jetzt eine andere Schwierigkeit in den Weg, die Frage nämlich, in welche Zeit Shakespeare's muthmassliche Reise zu setzen sein möchte. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass er alsbald nach seiner Flucht (oder seinem Weggange) von Stratford und ehe er festen Fuss in London gefasst hatte, Neigung und Mittel zu einem solchen Unternehmen besessen haben sollte. Vielmehr war er gewiss vollständig in Anspruch genommen einerseits von der Sorge für seine und der Seinigen Existenz, wie andererseits von dem unabweislichen Drange, die Erstlingsfrüchte seiner Muse auf eine oder die andere Art in die Oeffentlichkeit zu bringen und sich als Dichter anerkannt zu sehen — ein Bemühen, das ihm möglicher Weise noch mehr am Herzen lag als die Existenzfrage. Erst die Beschäftigung mit der

italienisirenden Poesie seiner Zeit und seine daraus hervorgehend Bearbeitung italienischer Stoffe lenkte allmählich seine Gedanke und seine Sehnsucht nach Italien, unter dessen Dichtern und i dessen Städten er im Geiste schon so vielfach gewandelt war. Wa es nicht ein ganz natürliches Verlangen für ihn, mit eigene Augen die Stätten zu schauen, welche auf den weltbedeutende Brettern schon so oft seiner Phantasie vorgezaubert worden warei ja die er selbst bereits wiederholt zum Schauplatze seiner Dichtunge gewählt hatte? Eigenthümlich ist es allerdings, dass Shakespear der doch allen Gemüthsstimmungen, allen Tönen und Schwingunge der innern Aeolsharfe Ausdruck gegeben, einzig und allein de Wanderlust, der Sehnsucht nach der Fremde niemals Worte ge liehen hat. Ist Fernweh und jener Faustische Drang „der Sonn nach und immer nach zu streben“ etwa eine moderne Errungen- schaft des menschlichen Herzens? Die einzige Stelle, aus der sich ein verwandter Klang heraushören liesse, bezieht sich merkwürdig genug wieder auf Venedig, wir meinen die Worte des Holofernes in Verlorener Liebesmüh IV, 2: *„Ah, good old Mantuan! I may speak of thee as the traveller doth of Venice:*

> *Venetia, Venetia,*
> *Chi non ti vede, non ti pretia.“*

Dass der Dichter diese Verse möglicher Weise aus Florio's *Second Fruits* (1591) entlehnte, thut nichts zur Sache; er hätte sie eben nicht entlehnt, wenn sie ihn nicht sympathisch berührt hätten.[1]) Endlich ist der Abstand zwischen seinen frühesten italieni- sirenden Lustspielen und den spätern so gross und auffällig, dass er uns gleichfalls auf die Annahme einer dazwischen liegenden Reise als die einzig ausreichende Erklärung hinweist. Man kann daher nach allem nicht umhin, Knight beizustimmen, wenn er die muth- massliche italienische Reise in das Jahr 1593 verlegt,[2]) so dass sich der Kaufmann von Venedig, Othello und vielleicht auch die Zähmung

---

[1]) Es fragt sich, ob Verlorene Liebesmüh nicht früher anzusetzen ist; Hertzberg (Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung, herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, VII, 259) ist geneigt, das Jahr 1590 anzunehmen. Dann stehen wir wieder vor der Verlegenheit, woher Shakespeare die italieni- schen Verse hat; soll er Florio's Buch im Manuscript gelesen haben? Oder wären die Verse etwa eine spätere Einschaltung, ein sehnsüchtiger Erinnerungs seufzer an die unvergessliche Lagunenstadt? Denn dass Verlorene Liebesmüh überarbeitet worden ist (newly corrected and augmented), steht fest; die ur sprüngliche Gestalt desselben ist leider verloren gegangen.

[2]) William Shakespeare, a Biography 366.

der Widerspenstigen (wenn man diese nicht früher ansetzen muss) unmittelbar an seine Rückkehr anschlössen, wo er noch erfüllt war von den empfangenen Eindrücken und ihm der ganze Zauber des italienischen Landes und Himmels unwillkürlich in die Feder floss. Das Jahr 1597, für welches, wie oben erwähnt, sich Brown entscheidet, hat geringe Wahrscheinlichkeit für sich. Während des Jahres 1593 waren die Theater der Pest wegen mehrere Monate lang geschlossen,[1]) so dass Shakespeare nicht allein Musse genug zu einer Reise hatte, sondern jedenfalls auch gern die gefährliche, todtbringende Hauptstadt floh. Konnte er die Unterbrechung seiner schauspielerischen Berufsthätigkeit und den allgemeinen Stillstand besser benutzen als zu einer solchen Reise? Auch die Königin hielt sich aus diesem Grunde fern und verbrachte die Zeit vom 1. August bis Weihnachten in Windsor. Knight ist ganz geneigt, an eine italienische Reise Shakespeare's in diesem Jahre zu glauben, und stützt sich dabei auf Erläuterungen zur Zähmung der Widerspenstigen und zum Kaufmann von Venedig, welche ihm von der scharfsinnigen Miss Martineau mitgetheilt worden sind.[2]) „*In the Local Illustrations*, sagt er, *to the Taming of the Shrew, and the Merchant of Venice, with which we were favoured by Miss Martineau, will be found some very striking proofs of Shakespeare's intimate acquaintance, not only with Italian manners, but with those minor particulars of the domestic life of Italy, such as the furniture and ornaments of houses, which could scarcely be derived from books, nor, with reference to their minute accuracy, from the conversation of those who had ‚swam in a gondola'. These observations were communicated to us by our excellent friend without any acquaintance with the opinions that had been just then advanced on this matter by Mr. Brown.*“

Knight erklärt sich aber nicht nur zu Gunsten einer italienischen Reise Shakespeare's, er schreibt ihm nicht allein die eigene Anschauung des Südens, sondern auch die eines nordischen Landes, nämlich Schottlands, zu. Schon früher sind dahin abzielende Vermuthungen, freilich ohne entsprechende Begründung, ausgesprochen worden. William Guthrie behauptet, theilweise wohl auf Spottiswood's „*History of the Church of Scotland*“ gestützt, in

---

[1]) Knight, William Shakespeare, a Biography 354 fgg. 362. — Collier, H. E. Dr. P. I, 292 fg.

[2]) Leider sind diese Erläuterungen unseres Wissens nicht veröffentlicht worden; wenigstens erwähnen sie weder Lowndes-Bohn, noch Allibone.

seiner „*General History of Scotland*“ (1767), Jakob habe sich im Jahre 1599 (Spottiswood sagt genauer gegen Ende des Jahres 1599) von Elisabeth eine Schauspielergesellschaft schicken lassen, welche er, seiner Geistlichkeit zum Trotz, Erlaubniss ertheilt habe, am Hofe und in der Hauptstadt zu spielen; der „unsterbliche Shakespeare“, meint Guthrie, habe sich allem Vermuthen nach unter dieser Gesellschaft befunden.[1]) Da er seine Gründe für diese Vermuthung schuldig bleibt, so hat sie schon Malone mit Recht zurückgewiesen. Wir wissen, dass Shakespeare's Gesellschaft um die genannte Zeit in London spielte, und wenn also wirklich englische Schauspieler 1599 in Edinburg auftraten, so kann es nicht die Truppe des Lord Kammerherrn gewesen sein. Sir John Sinclair (*Statistical Account of Scotland)* vermuthet, dass Shakespeare bei der Schauspielergesellschaft betheiligt gewesen sei, welche im Juni 1589 in Perth Vorstellungen gab. Knight dagegen stützt sich auf William Kennedy's „*Annals of Aberdeen*“ (London, 1818), aus denen mit ziemlicher Sicherheit hervorgehe, dass die Truppe des Lord Kammerherrn 1601 in Aberdeen spielte. Diese Gelegenheit ist es, bei welcher seiner Ueberzeugung nach Shakespeare Schottland besucht hat.[2]) Shakespeare, meint er, habe als Geschäfts-Theilhaber und Besitzer der Theatergarderobe seine Gesellschaft nicht ohne ihn nach auswärts gehen lassen können. Seitdem ist es jedoch durch die von Halliwell angekündigte Entdeckung sehr fraglich geworden, ob Shakespeare wirklich eine solche Stellung bei seiner Gesellschaft einnahm. Knight hält es für unmöglich, dass der Dichter die so überraschend wahre Lokalfarbe und Ortskenntniss im Macbeth aus Büchern oder mündlichen Mittheilungen geschöpft haben könne. Es handelt sich jedoch hier nicht sowohl, wie bei der Schilderung Venedigs, um die Kenntniss von thatsächlichen und greifbaren Einzelheiten als um eine allgemeine Farbengebung, welche auch der Phantasie entsprungen sein, und um Aehnlichkeiten, welche theilweise andern Quellen oder auch dem Zufall verdankt werden können. Dasselbe gilt von einigen Zügen, welche an die Gowrie-Verschwörung erinnern und für deren Erklärung Knight gleichfalls eine persönliche Anwesenheit Shakespeare's in Schottland in Anspruch nimmt. So legt er namentlich Gewicht darauf, dass Graf Gowrie (nach der

[1]) Vergl. Collier, H. E. Dr. P. I, 344 fg.

[2]) Knight beruft sich auf The Book of Bon Accord, or a Guide to the City of Aberdeen (1839) und auf eine Abhandlung „On the Site of Macbeth's Castle at Inverness“ von John Anderson in den Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland, Vol. III (1828).

Vorbilde seines Vaters und Grossvaters) ganz wie Macbeth dem Aberglauben und geheimer Wissenschaft ergeben war, und dass Macbeth's Tödtung der beiden Kämmerer in des Königs Schlafgemächern auffallend der übereilten Art und Weise entspreche, mit welcher Graf Gowrie und der Master von Ruthven in Jakob's Zimmer niedergemacht wurden. Er hätte auch Malcolm's und Donalbain's Flucht mit der Flucht von Gowrie's beiden jüngsten Brüdern nach England vergleichen können. Knight ist überzeugt, dass Shakespeare diese und ähnliche Einzelheiten der Gowrie-Verschwörung an Ort und Stelle erfahren habe, wo sie allerdings noch in frischester Erinnerung sein mussten, indem das Auftreten der englischen Schauspieler in Aberdeen nur etwa 14 Monate später als dieses räthselhafteste Ereigniss in Jakob's Leben fallen würde. Allein, was man so an Ort und Stelle zu hören pflegt, empfiehlt sich in der Regel nicht durch Zuverlässigkeit, sondern artet meist in Ungenauigkeit und Uebertreibung aus, zumal wenn, wie hier, der Thatbestand absichtlich mit einem Schleier bedeckt wird; überdies wird man über die Vorgänge bei der Gowrie-Verschwörung jedenfalls auch in den aristokratischen Kreisen Londons unterrichtet gewesen sein, vielleicht sogar zuverlässiger als das grosse Publikum in Aberdeen oder Perth; Knight selbst kann nicht verschweigen, dass ein ausführlicher und wahrheitsgetreuer Bericht über die Gowrie-Verschwörung noch im Jahre 1600 selbst in London bei demselben Valentine Simmes gedruckt wurde, aus dessen Offizin auch mehrere Quartausgaben Shakespeare'scher Stücke hervorgingen, und dass ein anderer, lateinischer Bericht gleichzeitig in Edinburg erschien. Beide waren Shakespeare zugänglich und erklären vollständig alles, was sich im Macbeth von Anklängen an die Gowrie-Verschwörung vorfindet.

Für Shakespeare's angebliche Lokalkenntniss des Schlosses Inverness lässt sich noch weniger sagen. Allerdings weicht er hier in einem bedeutsamen Zuge von Holinshed ab, aber in einem Zuge, der nichts für unsern Zweck beweist. Holinshed lässt nämlich die Hexen dem Macbeth auf einer Wiese *(lawn)* begegnen und Shakespeare hat aus der Wiese eine Haide gemacht, die sowohl mit dem Treiben der Hexen als auch mit dem Charakter der schottischen Landschaft in ungleich besserem Einklange steht; er hat an die Stelle der ihm überlieferten historischen Wahrheit die poetische gesetzt. Dass Inverness in Wirklichkeit von wüstem Moorland umgeben ist, kann doch unmöglich als ein Beweis gelten sollen, dass Shakespeare seine Emendation des Chronisten der eigenen Ortskenntniss verdanke, und ebenso wenig Beweiskraft können wir dem

von Anderson hervorgehobenen Umstande beilegen, dass der Dichter der — keineswegs feststehenden und in jeder Beziehung nur gemuthmassten — Oertlichkeit entsprechend das Schlossportal auf die Südseite verlegt. Das Schloss, dessen Ruinen Dr. Johnson und Boswell mit so grosser Andacht sahen, war schon nicht mehr das alte, und man schliesst auf die Lage des letztern nur aus unzuverlässigen Traditionen und schwachen Spuren in der Bodengestaltung.

In der richtigen Erkenntniss, dass auf diesem Wege zu keinem Ergebniss zu gelangen ist, setzt daher Knight den Hebel an einem andern Punkte an, nämlich bei den Hexen. Die Gestalten der „*Weird Sisters*“ unterscheiden sich wesentlich von den gäng und gäben Gebilden des Volksglaubens und stehen im ganzen Reiche der Dichtung einzig und unerreicht da. Knight erklärt das theils aus dem Charakter der Umgebungen, unter welchen sie auftreten, theils aus der höhern Schöpfungskraft des Dichters; zugleich aber findet er den Boden, dem diese unvergleichlichen Mischungen volksthümlichen Aberglaubens und dichterischer Phantasie entsprungen sind, vielmehr im schottischen als im englischen Aberglauben und untersucht dann, wie Shakespeare mit diesem schottischen Volksglauben bekannt geworden sein könne. Wie die Edicte Heinrich's VIII., Eduard's VI. und Elisabeth's beweisen, war der Glaube an Hexen und Zauberei in England weder weit verbreitet, noch so zu sagen zu einem System ausgebildet; das letztere wurde erst durch dasjenige Edict eingeführt, welches Jakob alsbald nach seinem Regierungsantritt gegen die Zauberei erliess, — durch sein Verbot machte er das englische Volk erst mit den verbotenen Zauberkünsten bekannt. Ganz anders stand es in Schottland, wo während des Jahres 1596—97 gerade in Aberdeen ein grosser Prozess gegen Janet Wishart und Genossen wegen Zauberei geführt wurde und wo innerhalb des genannten Jahres nicht weniger als 23 Frauen und ein Mann wegen dieses Verbrechens den Feuertod erlitten, d. h. mehr als während des ganzen Jahrhunderts seit Heinrich's VIII. Edict bis 1644 aus gleichem Anlass in England verbrannt wurden. Die vom Spalding-Club veröffentlichten Prozess-Akten [1]) enthalten ein Gemälde von Volkssitten und Volkswahnsinn, dem wenigstens in England sich kaum ein zweites an die Seite stellen kann. Hier finden wir Formen des Aberglaubens und der Zauberei, welche, wie Knight behauptet, den Engländern fremd waren, die aber in auffälliger Uebereinstimmung mit der Zauberei

[1]) The Miscellany of the Spalding Club, Vol. I, 1841.

der Shakespeare'schen Hexen stehen. Shakespeare's Hecate stimme so nahe überein mit der „*Queen of Elphen*“ oder „*Elfame*“ in den schottischen Hexenprozessen, dass diese letztere offenbar als sein Vorbild für die Charakteristik der Hexenkönigin anzusehen sei. Besonders rechnet Knight hierher den auf das Seewesen bezüglichen Aberglauben, von welchem Shakespeare in seiner Binnengrafschaft keine Kenntniss habe erlangen können, der überhaupt in den Gesetzen, den gelehrten Abhandlungen und der dramatischen Poesie der damaligen Zeit nicht vorkomme und folglich in England nicht existirt habe; [1]) Aberdeen dagegen sei voll davon gewesen und dort habe auch Shakespeare diese Spezies des Aberglaubens kennen gelernt. Als ob die Matrosen im Londoner Hafen minder abergläubisch gewesen sein würden als im Hafen der Granitstadt! Wenn irgend eine Art des Aberglaubens sich einer allgemeinern Verbreitung erfreute als die übrigen, so war es sicherlich der seemännische. Das ist keineswegs eine leere Hypothese, sondern eine nachweisbare Thatsache und zum Ueberfluss findet sich, was Knight übersehen hat, wirklich ein Seemanns-Aberglaube bei Shakespeare, der Aberglaube nämlich, dass ein Leichnam am Bord dem Schiffe Unglück bringe und das stürmische Meer sich nicht eher beruhige, als bis die Leiche versenkt sei (Pericles III, 1). „*That's your superstition,*“ sagt Perikles auf das Drängen der Matrosen, die todtgeglaubte Thaisa über Bord zu werfen, worauf der erste Matrose erwidert: „*Pardon us, sir; with us at sea it hath been still observed: and we are strong in custom.*“ [2]) Unter den von Knight angestellten Vergleichungen zwischen Shakespeare'schen Stellen und dem zu Aberdeen herrschenden Volksglauben ist nur eine einzige schlagend, das sind die Verse (Macbeth I, 3):

> *But in a sieve I'll thither sail,*
> *And like a rat without a tail,*
> *I'll do, I'll do, I'll do.*

Die Hexen, welche gegen den als Zauberer zu Edinburg 1591 verbrannten Dr. Fian Zeugniss ablegten, sagten u. a. aus, „*that all they together went to sea, each one in a riddle or sieve.*“ Das ist allerdings eine noch unerklärte Uebereinstimmung, allein bei Weitem

---

[1]) Knight, William Shakespeare, a Biography 433.

[2]) Auch der Glaube, dass das Springen der Meerschweine (porpus) Sturm bedeute (Pericles II, 1) liesse sich hierherziehen; wenigstens wird auch hierdurch bewiesen, dass Shakespeare's Kenntniss in diesem Fache sich nicht auf die Binnengrafschaften beschränkte.

nicht ausreichend, um ein Argument für Shakespeare's Anwesenh in Schottland in die Wagschale zu legen. Alle übrigen Aehnlic keiten sind vag und lassen sehr füglich andere Erklärungen z selbst wenn wir von Dr. Farmer's Vermuthung absehen, dass Shak speare das Vorbild zu seinen Hexen in den drei Sibyllen gefund habe, welche in dem Gelegenheitsstücke auftraten, das Jakob I. : Ehren bei seinem Besuch in Oxford (1605) gegeben wurde.

Knight (441 fgg.) führt endlich noch einen Beweisgrund ander Art ins Treffen, den er als entscheidend ansieht; unter einer Ar zahl verschiedener Persönlichkeiten empfing nämlich am 22. Oktob 1601 auch „*Laurence Fletcher, comediane to his majestie*“ d Bürgerrecht von Aberdeen, nachdem wenige Tage vorher (9. Oktobe der Magistrat 32 Mark den Dienern des Königs bewilligt hatt welche in der Stadt aufgetreten und von Sr. Majestät besonde empfohlen waren.[1]) Knight bezweifelt nicht, dass diese beide Thatsachen in Zusammenhang standen, und hält den Schluss fi gerechtfertigt, dass Lawrence Fletcher der Director der gedachte Gesellschaft war, und dass der Magistrat durch die ihm erwiesen Ehre einestheils seine Zufriedenheit mit den Leistungen der Trupp kund geben, anderntheils sich den Wünschen und Neigungen de Königs willfährig erweisen wollte. Die Diener des Königs, schlies er weiter, seien offenbar Engländer gewesen, denn Schottland hat damals so wenig eigene Schauspielergesellschaften als ein eigene Drama besessen, vielmehr habe sich Jakob, um seine Vorliebe fü dramatische Aufführungen zu befriedigen, englische Schauspiel kommen lassen, und zwar die Schauspieler des Lord Kammerherrn die er zu seinen Hofschauspielern ernannt habe. Lawrence Fletch werde zwar nicht im Verzeichniss der ersten Folio aufgeführt, s aber ohne Zweifel Mitglied der Gesellschaft gewesen, denn Augusti Phillipps habe 1605 in seinem Testament sowohl seinem Kollege (Fellow) Shakespeare als auch seinem Kollegen Lawrence Fletch jedem ein Dreissig-Schilling-Stück vermacht. Ueberdiess hätte Fletcher und Shakespeare an der Spitze jener Gesellschaft gestande für welche Jakob alsbald nach seinem Regierungsantritt in Englar das bekannte Patent d. d. Greenwich 17. Mai 1603 habe ausfertige lassen. In diesem Patente würden endlich die darin genannte

---

[1]) „The samen day The prouest Bailleis and counsall ordanis the sur of threttie tua merkis to be gevin to the kingis serwandes presently in th burcht . . . quha playes comedeis and staige playes. Be reason they recommendit be his majesties speciall letter and hes played sum of their com dies in this burcht“ etc. Knight, William Shakespeare, a Biography 441.

Schauspieler nicht erst zu Dienern des Königs erhoben, sondern ohne Weiteres als *„our servants“* bezeichnet; die Ernennung müsse also bereits früher, und zwar in Schottland, erfolgt sein. Mithin könne kein Zweifel bestehen, dass die in Aberdeen aufgetretenen Schauspieler die Truppe des Lord Kammerherrn unter Fletcher's Direktion gewesen seien, und dass Shakespeare sich unter ihnen befunden habe.

Diese Beweisführung leidet jedoch an Schwächen, die uns bei näherer Betrachtung sehr bedenklich machen müssen. Zunächst ist der Zusammenhang zwischen dem Auftreten der Schauspieler in Aberdeen und der Verleihung des Bürgerrechts an Lawrence Fletcher nichts weniger als erwiesen, ja die Annahme eines solchen ist eine petitio principii und steht sogar im Widerspruch mit dem klaren Wortlaut der Urkunde. In dieser heisst es, das Bürgerrecht werde verliehen an *„Sir Francis Hospitall of Haulszie, Knycht“*, einen vornehmen, vom Könige besonders empfohlenen Franzosen, sowie an die Personen seines, ihm vom Könige beigegebenen Gefolges.[1]) Die Annahme, dass das Verzeichniss der bei dieser Gelegenheit in die Bürgerrolle Aufgenommenen auch andere, nicht zu diesem Gefolge gehörige Personen in sich begreife, ist durch nichts gerechtfertigt, und wir können nicht anders, als Lawrence Fletcher der Begleitung des Franzosen zuweisen. Es ist bekannt, dass sich die vornehmen Edelleute auch auf Reisen von ihren Truppen begleiten liessen und wenn der französische Ritter keine eigene Truppe mitgebracht hatte, was in seinem Vaterlande nicht Sitte gewesen zu sein scheint, so blieb nichts übrig, als ihn den englischen Begriffen und Gebräuchen entsprechend damit standesgemäss auszustatten. Der König gab ihm seinen Hofkomödianten mit, der insoweit als ein Seitenstück zu *„Mylord of Leicester's jesting player“* angesehen werden kann. Knight fasst auch den Trompeter Archibald Sym, der gleichfalls

---

[1]) „The quhilk day Sir Francis Hospitall of Haulszie Knycht Frenschman being recommendit be his majistie to the Prouest Bailleis and Counsall of this brocht to be favorablie Interteneit with the gentilmen his majesties seruands efter specifeit quha war direct to this burcht be his majestie to accumpanie the said Frenshman being ane nobillman of France cumming only to this burcht to sie the towne and cuntrie the said Frenshman with the knightis and gentillmen folowing wer all ressauit and admittit Burgesses of Gild of this burcht quha gave thair aithis in common form folowis the names of thame that war admittit burgesses.“ — Zu beachten ist, dass der Ausdruck „his majesty's servants“ hier nicht in der specifischen Bedeutung gebraucht ist wie in London, wo er stets die Hofschauspieler des Königs bezeichnet.

bei dieser Gelegenheit mit dem Bürgerrecht beehrt wurde, fi
auf, indem er ihn für den Staatstrompeter oder Herold erklärt,
bei der Verkündigung königlicher Befehle (am sogenannten S
Kreuz) mitzuwirken hatte, was nach Knight „*a dignified occupa*
war. Allein dieser Trompeter gehörte gerade wie der Komö
zum Gefolge des Franzosen, er war, wie wir aus der Einleitung
Zähmung der Widerspenstigen lernen, ein Requisit reisender I
wie wandernder Schauspieler-Gesellschaften. ***Sirrah***, sagt dort
Lord zu seinem Diener, als er eine Trompete blasen hört,

Sirrah, go see what trumpet 't is that sounds:
Belike, some noble gentleman that means,
Travelling some journey, to repose him here.

Der Diener kommt mit der Antwort zurück:

— — *An 't please your honour, players*
That offer service to your lordship.

Es kann also kein Zweifel sein, dass sowohl Archibald Sym
auch Lawrence Fletcher vom Könige dem Franzosen als Ge
mitgegeben waren. Was der französische Ritter gethan hatte
solche Ehren seitens Sr. Schottischen Majestät zu verdienen,
uns hier nichts an. Viel wichtiger und mehr zur Sache ge
wäre die Frage, wie Lawrence Fletcher in des Königs Dienst
kommen sein mochte, und ob er allein stand oder eine T
dirigirte. Allein auch darüber wäre es müssig sich in we
gänzlich haltlosen Muthmassungen zu ergehen. Ist es denn
lich so ausgemacht, dass das damalige Schottland keine e
Schauspielertruppe besass und diesen Artikel lediglich von den ke
wegs beliebten „*Southrons*“ beziehen musste? Steht die Ide
des schottischen Lawrence Fletcher mit dem Londoner irge
fest? Wir wissen, dass es (zu unserm Leidwesen!) gleichzeitig
als Einen John Shakespeare, mehr als einen William Shakes
und wahrscheinlich mehr als Eine Anne Hathaway gab, k
sich diese Doppelgängerei nicht auch auf Lawrence Fletche
strecken? Dass Jakob die Truppe des Lord Kammerherr
reits in Edinburg als Hofschauspieler in seine Dienste geno
haben sollte, ist eine mit grosser Vorsicht aufzunehmende
muthung, denn diese Truppe galt als die der Königin und w
wie Knight selbst zugiebt, um 1590 allgemein so bezeichnet. K
Jakob eine solche Ernennung wagen, ohne der stets regen
sucht und Zwistigkeit der beiden Höfe neue Nahrung zu g
Wäre dazu nicht die Zustimmung der Königin erforderlich oder

die Einholung derselben von der Etikette geboten gewesen? Und zugestanden, dass Jakob's Hofkomödiant in der That der Londoner Fletcher war, konnte er ihn nicht zur Bildung einer selbständigen schottischen Truppe an seinen Hof berufen haben, ohne dass Fletcher irgend welche Kollegen aus London mit sich brachte? Genug, wir mögen die Sache betrachten von welcher Seite wir wollen, so sind wir überall von Unsicherheit, um nicht zu sagen Unwahrscheinlichkeit umgeben, und eine Reise Shakespeare's nach Schottland ist eine ungleich stärkere Anmuthung an unsern Glauben, als eine Reise Shakespeare's nach Italien. Nach Schottland ging damals noch kein Reiseverkehr wie nach Italien; für die Naturschönheiten des Hochlandes war der Sinn des Volkes noch verschlossen, Bildung und Kultur standen tiefer als in England, und nichts lockte die englischen Dichter, Schriftsteller und Gelehrten nach dem Lande Ossians. Die Fussreisen B. Jonson's und des Wasserdichters Taylor nach Edinburg stehen vereinzelt da und wurden vielleicht theilweise wegen ihrer Absonderlichkeit unternommen. Knight's Glaubenskraft geht freilich so weit, dass er uns auf diesen gebrechlichen Unterbau hin in Gesellschaft Shakespeare's — er weiss sogar, dass Shakespeare allein gereist ist! — die Reise nach Schottland machen und dort alle diejenigen Oertlichkeiten besuchen lässt, wo Jakob möglicher Weise eben sein Hoflager aufgeschlagen haben, und folglich möglicher Weise Shakespeare seine Kunst vor ihm entfalten konnte. Dass er uns diese Residenzen sowie die Hauptstationen der Reise sogar in Illustrationen vorführt, kann nur auf die Phantasie des leichtgläubigsten Lesers einigen Eindruck machen. Wenn sich Shakespeare in seinem Vaterlande über seine heimische Grafschaft hinaus umsah, so geschah es gewiss nicht in der Richtung nach Norden, sondern in den mittleren Grafschaften und mehr noch an der Südküste. Dass er die letztere aus eigener Anschauung kannte, lässt sich aus manchen Stellen schliessen; man denke nur an die Klippen von Dover im König Lear und an die Scenen im ersten Theil Heinrich's IV, welche in und um Rochester spielen. Was die Klippen von Dover anlangt, so hat eine Miss Pratt darauf aufmerksam gemacht, dass die Losung „*Sweet Marjoram*" im Lear IV, 6 keineswegs bedeutungslos sei, indem zwischen Folkestone und Dover grosse Massen dieses Krautes wüchsen.[1]) Auch die Dohlen scheint der Dichter dort beobachtet zu haben. Dass er in der Umgegend von

---

[1]) S. J. Roach Smith, The Rural Life of Shakespeare p. 37 fgg. — Wegen der Dohlen vergl. meine Ausgabe des Hamlet S. 253 zu: „'Tis a chough."

Windsor und in der Grafschaft Kent genau Bescheid wusste, beweisen die Lustigen Weiber und der zweite Theil Heinrich's IV (namentlich II, 7).[1]) Hierauf bezügliche Illustrationen könnte man sich daher bei Knight gefallen lassen.

Aber nicht allein von den Dover-Klippen oder irgend einem andern Punkte der englischen Küste aus scheint Shakespeare das Meer gesehen zu haben, sondern verschiedene Stellen in seinen Dramen sind ganz geeignet, den Glauben zu erwecken, als sei er einmal zu Schiffe gewesen. Auch dies Moment, auf welches schon von verschiedenen Seiten hingewiesen worden ist,[2]) scheint zu Gunsten einer grössern Reise zu sprechen und darf daher nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Sicherlich fällt uns nichts weniger ein, als ihn zu einem Seemann zu machen und ihm zu den zahlreichen Berufsarten, denen er nach den Ansichten verschiedener Biographen zeitweilig obgelegen haben soll, noch eine neue aufzubürden, allein wie überall und immer wird er auch auf dem Schiffe Augen und Ohren offen gehabt haben. Die berühmte Stelle in der Eingangsscene des Sturmes zeigt allerdings, wie Lord Mulgrave dargethan hat, eine so ausserordentliche und unanfechtbare Sachkunde, dass sie selbst nicht der aufmerksamsten Beobachtung eines Reisenden verdankt werden kann, sondern zu der Annahme drängt, dass sich der Dichter dabei von einem Fachmann habe unterstützen lassen. Dagegen schmeckt es sehr nach eigenem Erlebniss, wenn es im Cymbelin I, 7 heisst:

Sluttery to such neat excellence opposed
Should make desire vomit emptiness,
Not so allured to feed.

„*No one*, bemerkt Malone (Supplement I, 245), *who has ever been sick at sea, can be at a loss to understand what is meant by vomiting emptiness.*“ Mit gleichem Recht hätte er auch umgekehrt sagen können: „*Those who have never been sick at sea will be at a loss to understand what is meant by vomiting emptiness.*“ Ganz ebenso verhält es sich mit den Vergleichungen: „*as dry as The remainder biscuit after a voyage*“ in Wie es euch gefällt II, 7 und: „*as weeds before A vessel under sail, so men obey'd And fell below his stem*“ im Coriolan II, 2. Auch die Stellen im Hamlet V, 2: „*and yet but yaw neither, in respect of his quick sail*“ und „*my sea-gown scarf'd about me*“ lassen sich hierher ziehen; *sea-*

[1]) Vergl. Knight, William Shakespeare 365.
[2]) Vergl. Thoms, Three Notelets 123.

gown ist ohne Zweifel, was die heutigen Engländer „*a pilot-coat*" nennen. Die bereits angezogenen Scenen des Perikles (auch IV, 1), um von weitern einzelnen Aeusserungen abzusehen, führen gleichfalls darauf hin, dass es unserm Dichter nicht an Theilnahme und Verständniss für das Seeleben fehlte, ein Punkt, der im Zusammenhange mit den übrigen Anzeichen für eine Reise Shakespeare's keineswegs mit Geringschätzung bei Seite geschoben werden darf.

Nichtsdestoweniger gehören Shakespeare's muthmassliche Reisen, wie die Dinge liegen, allerdings zu den Glaubenssachen, nur dass für einen vernünftigen Glauben vernünftige Gründe unerlässlich sind, und diese lassen sich unserer Ueberzeugung nach für die Reise nach Italien — aber auch nur für diese — beibringen; dem entsprechend wird sie auch in den Kreisen der englischen Shakespeare-Gelehrten nicht mit ungünstigen Augen angesehen, während die Hypothese der schottischen Reise nirgends rechten Beifall geerntet hat. Den glaubenslosen Kritikern, denen übrigens die Glaubenslosigkeit keineswegs zum Vorwurf gemacht werden soll, sondern von Rechtswegen zukommt, wird es obliegen, ehe sie die Reise nach Italien verwerfen, die dafür sprechenden Gründe zu entkräften und jene Reihe von Schwierigkeiten, welche durch dieselbe ihre einfachste und natürlichste Lösung zu finden scheinen, durch andere und zwar bessere Mittel aus dem Wege zu räumen.

Shakespeare's Aussprache.
Nach Alexander J. Ellis.*)

Von

Eduard Müller.

Obschon der Verfasser des vorliegenden Werks sich nicht ausschliesslich mit Shakespeare beschäftigt, sondern, wie der Titel zeigt, grössere Kreise gezogen und ein weiteres Ziel sich gesteckt hat, so bedarf doch die Besprechung desselben, die wir im Folgenden unternehmen, für die Leser des Jahrbuches kaum einer Entschuldigung. Denn wer hätte bei dem Studium des englischen Shakespeare nicht schon oft gewünscht, sichere Ergebnisse eingehender Forschung über die Sprache des Dichters, und zwar nicht nur über die Bedeutung der Wörter, sondern auch über ihre Lautform zu besitzen und für das volle Verständniss verwerthen zu können. Es liegt auf der Hand, wie wichtig eine genaue Kenntniss der Aussprache zu Shakespeare's Zeit für die Erklärung einzelner Stellen, für die Bestimmung des Versbaus, für die Beurtheilung des rhythmischen Tonfalles und aller musikalischen Schönheit sein muss. Man wird dies um so bereitwilliger zugestehen, je mehr man sich des Unterschiedes bewusst wird, welcher auch in der Aussprache das Englische des 16. und 17. Jahrhunderts von dem heutigen trennt. Er ist bedeutender, als es den Meisten auf den ersten Blick erscheinen

---

[1]) On Early English Pronunciation, with especial Reference to Shakspeare and Chaucer, containing an Investigation of the Correspondence of Writing with Speech in England from the Anglosaxon Period to the Present Day, preceded by a systematic Notation of all spoken Sounds by means of the ordinary printing Types. By Alexander J. Ellis. Part I.–III. Asher and Co., London and Berlin, 1869—1871.

mag; das ewige lebendige Werden und Wachsen der Sprache muss nach dieser Seite hin fast mehr als nach anderen zur Geltung kommen. Dies wird von Ellis von vorn herein gebührend und mit Nachdruck hervorgehoben. Er sagt p. 22: „*The English of to-day do not know „the tongue that Shakpere spake“. They may be familiar with the words of his plays according to their own fashion of speech, but they know no more how Shakspere would have uttered them than they know how to write a play in his idiom. The language of Shakspere has departed from us, and has to be acquired as a new tongue, without the aid of a living teacher. What this means can only be justly appreciated by observing how foreigners, after most laborious study of our own modern language from books and grammars, proceed to write and speak it. You will read and hear whole sentences in which every phrase shall be in accordance with grammar, and yet perhaps not a single sentence so composed as an Englishman would have penned it, or so uttered as an Englishman would have spoken it. A language can only be learned by ear.*“ „*But how did our glorious old writers speak?*“ führt der Verfasser fort und verhehlt sich keineswegs die Schwierigkeit, den Lautstand selbst der jetzigen lebenden Sprache, geschweige denn die Aussprache in den verschiedenen Zeiten ihrer Entwicklung, für die bedeutendsten Schriftsteller der letzt oder früher vergangenen Jahrhunderte mit Sicherheit festzustellen. Es war hier die Untersuchung ziemlich von vorn zu beginnen. Insbesondere auch für Shakespeare war hier, trotz aller gerade auf diesen Dichter verwendeten Mühe und Arbeit, bis in die neueste Zeit wenig geschehen, und es konnte auch am Ende nicht allzuviel geleistet werden, wenn und so lange man meinte, Shakespeare auch nach dieser Seite hin für sich allein betrachten zu dürfen, nur aus sich selbst erklären zu können. Auf den rechten Weg konnte hier erst die wahrhaft geschichtliche Auffassung führen, nach welcher jeder Schriftsteller, auch der grösste und am meisten selbst-schöpferische, auch in seiner Sprache immer ein Kind der eigenen Zeit und ein Erbe seiner gesammten Vergangenheit ist. Auf der anderen Seite war als Grundlage jeder sicheren und genauen Untersuchung die sorgfältige Beobachtung und Feststellung der unendlich mannigfachen und fein geschiedenen Sprachlaute nothwendig, welche gleichfalls erst neuerdings zum Gegenstande der Wissenschaft gemacht worden ist. Geschichte und Naturforschung müssen sich vereinen; der Sprachforscher muss, zumal wo es sich um die Aussprache handelt, Historiker und Physiologe mit sein.

Allerdings ist nun Ellis nicht der erste und einzige, der die Aussprache des älteren Englisch zu bestimmen in diesem Sinne bemüht gewesen ist; es fehlt ihm besonders für die Sprache Chaucer's und Shakespeare's nicht an einzelnen Vorgängern und Mitarbeitern wie Child, White, Abbot, Noyes und Peirce, deren Untersuchungen er, wenn auch zum Theil erst während seiner eigenen Arbeiten, benutzen konnte. Wir werden auch auf diese zurückkommen, soweit wir die Theilnahme der Leser an diesem Orte dafür voraussetzen dürfen. Zunächst aber scheint es angemessen, dem Gange, den Ellis selbst eingeschlagen hat, zu folgen, schon um zu zeigen, mit welcher Gründlichkeit, Sorgfalt und umfassenden Kenntniss er seine Aufgabe zu lösen versucht. Wir wollen also in Kürze eine Uebersicht des Inhalts der verschiedenen Theile seines Werkes geben, dabei stets dasjenige besonders hervorheben, was zu der Aussprache Shakespeare's in unmittelbarer Beziehung steht und länger bei dem letzten der bisher veröffentlichten Abschnitte verweilen. Dieser nämlich handelt von der Aussprache des Englischen während des 16. Jahrhunderts und beschäftigt sich zuletzt eingehend und ausschliesslich mit der Sprache Shakespeare's selbst. Da wird es nothwendig und vielen Lesern, denen das Buch von Ellis selbst nicht gleich und leicht zugänglich sein dürfte, erwünscht sein, dass wir uns nicht auf eine allgemeine Inhaltsangabe beschränken, sondern einen genaueren Blick in die Untersuchung thun lassen und die Ergebnisse derselben einigermassen ausführlich mittheilen. Diese zu verdeutlichen mögen wenigstens einige nicht allzu umfangreiche Stellen des Dichters selbst dienen, welche, nach dem von Ellis angewendeten phonetischen Zeichensysteme umgeschrieben, zeigen sollen, auf welche Weise Shakespeare's Verse muthmasslich von ihm selbst und seinen Zeitgenossen gesprochen und gehört worden sind. So weit es für die gewählten Stellen erforderlich ist, wird sich der Schlüssel zu der neuen, jeden einzelnen Laut und nur diesen mit seinem bestimmten Zeichen wiedergebenden Schrift ohne zu grosse Schwierigkeit beifügen lassen.

Part I. enthält ausser einer Introduction die vier ersten Kapitel und beschäftigt sich, nachdem die allgemeinen Grundlagen für die Untersuchung und der Gang derselben festgestellt sind, vorzugsweise mit der Aussprache des Englischen im 14. Jahrhundert, also namentlich bei Chaucer und Gower. Den Gegenstand der Einleitung nämlich bildet, um die Worte des Verfassers zu gebrauchen: *Palaeotype, or the systematic notation of all spoken sounds by means of the ordinary printing types*, pp. 1—16. Er geht dabei von folgenden

Sätzen aus. Um über Sprachlaute verständlich zu schreiben, muss ein systematisches Mittel sie darzustellen angenommen werden. Um die Art und Weise zu verstehen, in welcher die Sprachlaute wechseln, müssen die feinen physiologischen Thätigkeiten der Lautorgane angezeigt werden. Um allgemein verständlich zu werden, sollten die Buchstaben des römischen Alphabets so nahe wie möglich in ihrer ursprünglichen lateinischen Bedeutung den Kern desjenigen Systems bilden, das zur symbolischen Darstellung dienen soll. Um dem Drucker und Schriftsteller bequem zu sein, sollte man die alten Typen *παλαιοὶ τύποι*, keine accentuirte, wenige umgekehrte und noch weniger verstümmelte Buchstaben verwenden. Das ebendeshalb Palaeotype genannte System soll nur wissenschaftlichen Zwecken entsprechen, also keineswegs an Stelle anderer in den gewöhnlichen Gebrauch treten, wohl aber genügen, alle vorhandenen Schriftsysteme zu erklären und die Aussprache jeder Sprache mit der grössten Genauigkeit und auf eine typographisch bequeme Weise auszudrücken. Diesen Anforderungen nun scheint das von Ellis aufgestellte und in seinem Werke benutzte phonetische Alphabet durchaus gerecht zu werden. Jedenfalls ist in hohem Grade anzuerkennen die Genauigkeit, mit welcher er die verschiedenen Laute in ihren feinsten Abstufungen von einander zu sondern und durch feste, einfache und bekannte Zeichen wiederzugeben versucht. Zu Grunde liegen dabei die einschlagenden Forschungen von Rapp, Lepsius, Brücke, Max Müller, Haldeman, Merkel und Melville Bell. Insbesondere wird des letzten Schriftstellers „*Visible Speech*“ zur Vergleichung mitgetheilt; endlich aber unter dem Namen Glossotype ein Versuch beigegeben, unter Benutzung der auch sonst üblichen Typen die in den Mundarten vorkommenden Lautabstufungen möglichst einfach, bequem und doch scharf zu bezeichnen. Wir glauben hier auf die Einzelnheiten nicht näher eingehen zu dürfen, werden aber weiter unten bei Mittheilung der Stellen aus Shakespeare dem Leser Gelegenheit geben, einen genaueren Einblick in das Verfahren und die Mittel zu thun, welche Ellis anwendet, um sicher zu seinem Ziele zu kommen.

Das erste Kapitel „*On Pronunciation and its Shanges*“ zeigt die Schwierigkeit, die nach Zeit und Ort stets wechselnde Aussprache zu bestimmen. Gewisse dabei obwaltende Gesetze lassen sich beobachten; p. 18: *We may apparently distinguish three laws according to which the sounds of a language change.*

First, the chronological law. Changes in spoken sounds take place in time not by insensible degrees, but per saltum, from generation to generation.

Second, the individual law. A series of spoken sounds acquired during childhood and youth remains fixed in the individual during the rest of his life.

Third, the geographical law. A series of spoken sounds adopted as the expression of thought by persons living in one locality, when wholly or partly adopted by another community, are also changed, not by insensible degrees, but per saltum, in passing from individual to individual.

Nachdem dies im einzelnen ausgeführt und erläutert ist, wird nachgewiesen wie schwer und misslich es ist, frühere Aussprachen selbst aus solchen Quellen zu bestimmen, welche dieselbe ausdrücklich feststellen wollen, weil die Art der Bezeichnung eine so ausserordentlich verschiedene und zweifelhafte war. Wenn wir z. B. in Büchern des 16. Jahrhunderts Bemerkungen finden, dass Wörter so und so ausgesprochen seien, so fehlt es uns meist an einem Mittel, das angegebene Aequivalent nach seinem Lautwerthe genau zu schätzen; das, was zur Erklärung beigefügt wird, bedarf erst selbst wieder der Erklärung. Um zu zeigen, wie dies gerade auf Shakespeare auch Anwendung findet, und wie Ellis schliesslich eine sichere Grundlage für seine ganzen Untersuchungen gefunden zu haben glaubt, möge die folgende Stelle dienen; p. 25:

Let any one begin by studying Sir T. Smith[1]*, Hart, Bullokar, Gill and Butler, in order to determine the pronunciation of Shakspere from these sources alone, — or even with the assistance of Palsgrave, — and he will soon either find himself in the same slough of despond in which I struggled, or will get out of his difficulties only by a freer use of hypothesis and theory than I considered justifiable, when I endeavoured to discover, not to invent — to esta-*

[1] Es sind dies bekanntlich die Verfasser der ältesten Versuche aus dem 16. Jahrhundert, Orthographie, Grammatik, Lexikon der englischen Sprache systematisch darzustellen. Was insonderheit den letztgenannten Palsgrave anlangt, so enthält sein 1530 erschienenes „Lesclarcissement de la Langue Francoyse; compose par maistre Jehan Palsgraue Angloys, natyf de Londres, et gradue de Paris, London, 4to“ eine sorgfältige Arbeit über die französische Aussprache, wozu die Vergleichung des gleichzeitigen Englisch und Italienisch häufig erläuterungsweise herbeigezogen wird. Die damals gültige Aussprache verschiedener englischer Wörter kann danach gelegentlich mit mehr oder weniger Sicherheit festgestellt werden.

ih by evidence, not to propound theoretically, the English pro-ınciation of the XVIth century.

The first ray of light came to me from a corner which had therto been very dark. While searching for information, some ook or other led me to consult William Salesbury's Welsh and nglish Dictionary, 1547. The introduction contains a very short nd incomplete introduction to English pronunciation, written in uaint old Welsh. My imperfect knowledge of the language was ufficient for me to perceive the value of this essay, which mainly onsisted in the transcription of about 150 typical English words into Welsh letters. Now the Welsh alphabet of the present day is remarkably phonetic, having only one ambiguous letter, y, which is ometimes ə, *or* ɜ, *and at others y.*[1]) *Did Salesbury pronounce hese letters as they are now pronounced in North Wales? Most ortunately he has answered the question himself in a tract upon Welsh pronunciation written in English, and referring to many other anguages to assist the English reader. The result was that with he exception of y, the sounds had remained the same for the last 00 years. Here then we have a solid foundation for future work, — the pronunciation of a certain number of words in the XVIth entury determined with considerable certainty; and from this we re able to proceed to a study of the other works named, with more ope of a satisfactory result.*"

Auf diese Aufsätze von Salesbury werden wir noch später bei Kapitel VIII. zurückkommen. Was die weiter zurückliegende Zeit ler Sprache, besonders Chaucer anlangt, so fehlt es dafür an aller ınmittelbaren Autorität. Dennoch ist selbst hier ein zwiefacher Weg offen, um zu sicheren Ergebnissen über die Aussprache zu gelangen. Erstens ergab sich aus der Geschichte der Lautverände-ungen vom 16. Jahrhundert bis auf die Gegenwart, dass der Wechsel n einer gewissen bleibenden Richtung stattfindet; dasselbe ergab ich in der Geschichte anderer Sprachen; also darf man schliessen, lass auch rückwärts in dem 14. bis 16. Jahrhundert Lautwechsel, wenn überhaupt, so in derselben Richtung vorgegangen waren. Es bedurfte aber, um diesem Principe Werth zu geben, noch eines zweiten. Ueber dieses spricht sich der Verfasser so aus: „*This was found in the fact that since writing was confined to a comparatively small number of persons, the majority of those who heard and enjoyed*

---

[1]) Es sind dies die Bezeichnungen des Palaeotype für den Laut in dem englischen Worte *but* und für den der zweiten Silbe des englischen *houses.*

poetry would be ignorant of the spelling of the words. Hence t rhymes to be appreciated at all must have been rhymes to the ea and not the modern monstrosity of rhymes to the eye. If we con have a manuscript in Chaucer's own handwriting, we should there fore expect to find all the rhymes perfect. Hence we might conclud that when two words rhymed together in one of Chaucer's couplet they also rhymed together in his pronunciation, and if they woul not have rhymed together in the XVIth century, one of then must have altered in the definite line of change already discovered."

Aus diesen Grundsätzen ergeben sich die einzelnen Aufgaben der Untersuchung für Chaucer und Gower; ebenso liegt klar, dass bei dieser Methode die Geschichte der Lautwandlungen auch für die noch weiter zurückliegenden Zeiten des Halbsächsischen und des Angelsächsischen, sowie für eine an lautern Quellen arme Periode wie das 15. Jahrhundert mit ziemlicher Sicherheit erschlossen werden kann; der durchlaufende Faden wird sich auch da auffinden lassen wo er verdeckt liegt oder abgerissen scheint. Zum Schlusse des ersten Kapitels erhalten wir eine tabellarische Uebersicht der wichtigsten Lautwechsel, besonders der Vokale, vom 14. bis in das 18 Jahrhundert, nur als eine vorläufige und allgemeine Darlegung der Ergebnisse; sie soll nur zum Wegweiser in den weiterfolgenden zum Theil verwickelten Untersuchungen und Einzelforschungen dienen.

Das zweite Kapitel, pp. 31—48, trägt die Ueberschrift „*Authorities for the pronunciation of English during the sixteenth seventeenth and eighteenth centuries.*" Die verschiedenen Sprachlehren, Wörterbücher und Abhandlungen über Aussprache ode Rechtschreibung, welche irgend Aufschluss über den Lautstand de Englischen in den verschiedenen Jahrhunderten bieten zu könne schienen, werden nach der Zeit ihres Erscheinens bibliographisc genau aufgeführt mit bündigen Bemerkungen über die Verfasse den Inhalt oder die darin befolgte Methode und den Werth, den s für die Untersuchung haben konnten. Den Anfang macht d bereits oben erwähnte Palsgrave; daran reihen sich die verschiedene Werke von Meigret, Salesbury, Cheke, Smith, Hart, Levins, Barc Bullokar, Cotgrave, Florio, Gill und Butler für das sechszehn Jahrhundert, von denen der letzte in seiner *English Gramm* (1633), wie schon längst vor ihm der Franzose Meigret seiner Abhandlung über französische Grammatik den Gebrau phonetischer Schriftzeichen für nöthig hält und solche selbst ve

wendet. Aus dem 17. Jahrhundert werden die hierhergehörigen Bücher von Ben Jonson, Gataker, Willis, Wallis, Wilkins, Price, Holder, Poole, Cooper, Miege, Lane und Jones kurz besprochen; aus dem 18. endlich sind als besonders wichtig ausser mehreren anonym erschienenen die Schriften von Dyche, Buchanan, Franklin und Sheridan (1780) genannt. Von dem Buche des letzten *(A general dictionary of the English language, one main object of which is to establish a plain and permanent standard of pronunciation. To which is prefixed a rhetorical grammar. London 4to,)* heisst es: „*This is the first of the modern army of pronouncing dictionaries, and indicates a pronunciation which only differs in isolated instances from that now in use. It is therefore unnecessary to pursue the list further.*“ Es bedarf kaum der Bemerkung, dass viele, zumal die älteren von diesen Werken ausserordentlich selten, zum Theil erst neuester Zeit überhaupt oder wieder zugänglich geworden und ausgebeutet sind, kurz, dass Ellis wie kein anderer vor ihm aus neuen und reichen Quellen mit unermüdlichem Fleisse geschöpft hat.

Das dritte Kapitel, pp. 49—240, handelt: „*On the pronunciation of English in the sixteenth century, and its gradual change during the seventeenth and eighteenth centuries;*“ noch genauer wird die Aufgabe bezeichnet mit den Worten: „*It is the object of this chapter to shew as precisely as possible — although of course far from as precisely as desirable — what the pronunciation indicated for each period really was.*“ Dies geschieht nun an der Hand der früher aufgezählten Gewährsmänner, die noch einmal in chronologischer Uebersicht tabellarisch zusammengestellt werden. Diese giebt nebst einigen erläuternden Bemerkungen der 1. §. Darauf folgt § 2. *Combined speech sounds*, in welchem unter Berücksichtigung verschiedener fremder Sprachen hingewiesen wird auf die zahlreichen Lautverbindungen, Abstufungen und Uebergänge, welche durch das Zusammentreffen und die gegenseitige Einwirkung der einfachen Laute aufeinander erzeugt werden. Zahlreiche Beispiele zeigen, wie schwierig für den Ungeübten ihre Beobachtung und weiter ihre deutliche Unterscheidung und streng bezeichnende Wiedergabe ist. In dem 3. und dem 4. §. untersucht dann der Verfasser die einzelnen Buchstaben und die ihnen entsprechenden Laute, zuerst die Vokale, darauf die Consonanten; diesen Untersuchungen Schritt für Schritt zu folgen würde hier ebenso unmöglich wie unnöthig sein. Sie werden in den letzten Paragraphen des Kapitels kurz und übersichtlich zusammengestellt. Nachdem nämlich in § 5 besprochen wird die „*Realisation of the pronunciation of English in the XVIth, XVIIth*

and XVIIIth centuries", das heisst, nachdem die Nothwendigkeit, Schwierigkeit und Möglichkeit erwogen ist, sich aus den für die einzelnen Buchstaben und Laute gewonnenen Ergebnissen ein Gesammtbild der Aussprache für die verschiedenen Zeiten zusammenzustellen, zeigt dann § 6 „*The direction of change*", deren Kenntniss, wie wir uns erinnern, so nothwendig war, um weitere Rückschlüsse auf die früheren Stufen der Aussprache machen zu können. So anziehend nun dieser Nachweis der Richtung ist, in welcher die Laute während jener drei Jahrhunderte sich allmählich ändern, so müssen wir hier doch auch darauf im einzelnen einzugehen verzichten und dürfen es um so eher, als Alles, was dabei besondere Beziehung auf Shakespeare hat, weiter unten doch noch zur Sprache kommen wird. Nur einige Beispiele mögen deshalb zeigen, zu welchen Resultaten Ellis gelangt und in welcher Weise er sie zusammenfasst. In seiner *Table of changes in the value of the letters pp. 225—240* sagt er über den Laut des kurzen *A*: Das kurze *a*, im 16. Jahrhundert entschieden a (d. h. der kurze, reine Laut wie in dem französischen *chatte*), wurde im Laufe des 17. zu ae (d. h. wie es jetzt in den englischen Wörtern *cat*, *man* lautet) und ist so geblieben ausser in einer kleinen Anzahl von Wörtern, in denen nun ein mehr oder minder langes *a* oder *ae* gehört wird. Ferner das lange *A* war im 16. Jahrhundert aa (d. h. der reine lange Laut wie im englischen *father*), neigte aber schon zu einer feinen und dünnen Aussprache fast wie aah (d. h. wie ein gedehntes reines *a*, etwa wie wenn das englische *ask* recht gezogen gesprochen wird). Im 17. Jahrhundert scheint dies entschieden zu aeae (d. h. der Länge des *ae* wie es im englischen *man* klingt) geworden zu sein; zu Ende jenes oder zu Anfang des 18. Jahrhunderts verdünnt es sich zu *ee* (d. h. dem Laute in der ersten Silbe des heutigen englischen *Mary*) und wird, wieder hundert Jahre später, noch dünner zu *ee* oder *eei* (d. h. dem feinen, zuletzt in ein nachklingendes *i* austönenden *e*, wie wir es jetzt in den englischen Wörtern *ail*, *they* vernehmen). In ganz ähnlicher Weise verläuft der ursprüngliche lange und reine Laut des *e*, bis er zu langem *i*, das reine *i* bis es zu einem mehr oder weniger diphthongischem *ei*, das reine *o* bis es vielfach zu langem *u* und dieses selbst, bis es zu mehr oder weniger diphthongischem *au* wird. Unsere Leser werden sich leicht an die vielfach analogen Lautübergänge erinnern, welche sich bei der Vergleichung der gothischen, althochdeutschen, mittelhochdeutschen langen Vokale und Diphthonge ergeben.

Nach dem oben dargelegten Gange der Untersuchung kann nun, wenn die Entwicklung und Veränderung eines Lautes in der Zeit vom 16. Jahrhundert bis auf die Gegenwart gefunden ist, vermuthet werden, wie dieselbe früher gewesen sei, andrerseits sollte eine genaue Beobachtung der Reime hilfreiche Hand bieten. um die Aussprache der Dichter des 14. Jahrhunderts festzustellen. Wir erhalten demnach in dem vierten Kapitel. pp. 241—416, eine sorgfältige Erörterung „*On the pronunciation of English during the fourteenth century as deduced from an examination of the rhymes in Chaucer and Gower.*“ Sie zerfällt in acht Paragraphen und zwar:

§ *1.* *Principles of the Investigation*, pp. 241—257.
§ *2.* *The Vowels*, pp. 258—307.
§ *3.* *The Consonants*, pp. 308—317.
§ *4.* *On the Pronunciation of E final in the XIVth century*. pp. 318—342.
§ *5.* *Professor F. J. Child's Observations on the language of Chaucer and Gower*, pp. 342—397.
§ *6.* *Chaucer's Pronunciation and Orthography*. pp. 397—404.
§ *7.* *Pronunciation during the fifteenth century*. pp. 405—406.
§ *8.* *Pronunciation during the earlier part of the XIVth century, with Illustrations from Dan Michel of Northgate, and Richard Rolle de Hampole*, pp. 406—416.

Diese Mittheilung der Inhaltsangabe kann und soll natürlich nur den Zweck haben, unseren Lesern den reichen Schatz von Beobachtungen einigermassen zu zeigen, den Ellis in seinem Buche aufgehäuft hat und darauf hinzuweisen, wie unumgänglich ein genaues Studium und eine Ausnutzung seines Werkes für Jeden sein wird. der die allgemeine Geschichte der englischen Sprache oder einzelne Gebiete, wie etwa jene Dichter des 14. Jahrhunderts, zum Gegenstande seiner Beschäftigung machen will. In diesem Sinne werden wir auch die nächstfolgenden Kapitel kurz zu überblicken haben.

Der zweite Theil nämlich enthält zunächst:

Das fünfte Kapitel, pp. 417—564: *On the pronunciation of English during the thirteenth and previous centuries, and of the Teutonic and Scandinavian sources of the English language.* Der Verfasser bespricht darin eingehend und mit einer sehr anerkennenswerthen Kenntniss und Berücksichtigung aller einschlagenden, auch der ausserhalb England angestellten Forschungen, erstens die gereimten Gedichte des 13. Jahrhunderts und noch früherer Zeit, als: *The cuckoo song (c. 1240), The prisoner's prayer (c. 1270)*, beide

Stücke mit den alten Melodien, sodann: *Miscellanies of the XIIIth century from the Reliquiae Antiquae. Early English Poems and Political Songs, with an Examination of the Norman French El. AI*, darauf *The story of Genesis and Exodus (c. 1290); Havelok the Dane (c. 1290), King Horn (c. 1290)* und *Moral Ode, Pater Noster and Orison* (aus dem 12. Jahrhundert). Er geht dann weiter zur Betrachtung der *Unrhymed poems of the thirteenth century and earlier*, namentlich von *Orrmin's Orrmulum* (aus dem Ende des 12. Jahrhunderts) und von *Layamon's Brut* (aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts), über deren Bedeutung für seine Zwecke er sich kurz und treffend also äussert, p. 486: „*The rhymed poems having resulted in a satisfactory determination of the values of the letters, it is necessary to apply the result to the examination of documents in which no rhyme is employed. The first of these that has been selected is so careful in its orthography that it is in many respects more fitted for our purpose than the laxly written poems already considered. The second has chiefly antiquity to recommend it, and its principal phonetic value lies in the great diversity of representations which it supplies for the same word.*“ Der Verfasser des Orrmulum war bekanntlich der erste, welcher eine regelmässig Orthographie versuchte und mit bemerkenswerther Strenge se Princip durchführte, nach jedem kurzen Vokale den folgenden Co sonanten zu verdoppeln. Sein Verfahren, zu dem die Analogien i Deutschen nicht fehlen, hatte nur den zwiefachen Uebelstand, da einmal derjenige Vokal, auf den kein Consonant folgte, seiner Qua tität nach unbezeichnet blieb, andererseits, da die kurzen Voka weit häufiger waren als die langen, die Schrift mit Doppelbuc staben überladen schien. Empfehlenswerther war die entgege gesetzte, ebenfalls natürliche und mehrfach angewendete Metho die langen Vokale durch die Verdopplung zu bezeichnen, wie d denn auch Ellis in seinem Palaeotype thut. Auf die Untersuchung über Orrmulum und Brut folgen in dem dritten Paragraphen die *Prose Writings of the XIIIth century and earlier* und zwar namen lich die *Only English Proclamation of Henry III* (vom 18. Octob 1258), *The Ancien Riwle* (aus dem 13. Jahrhundert) und *Old Engli Homilies* (aus dem 12. Jahrhundert). Als ein Beweis, wie sor fältig und fleissig Ellis auch solche Hülfsmittel, die ihm leicht er gehen konnten, aufzufinden und zu benutzen versteht, wollen w hierbei nur erwähnen, dass ihm für das erste der letztgenannt Stücke weder die Besprechung von Regel (in Haupt's Zeitschrift X 294 ff.) noch die von Koch (in der Einleitung zu seiner Grammati

entgangen ist. Der vierte und letzte Paragraph des fünften Kapitels sucht dann weiter aufsteigend die Untersuchung rückwärts auch auf die Quellen des Englischen auszudehnen, er handelt von den *Teutonic and Scandinavian Sources of the English language.* Die Fäden des Zusammenhanges und zugleich eine bedauerliche Lücke werden zu Anfang desselben p. 508 mit den Worten angedeutet: „*The pronunciation of English has now been traced up to the earliest period in which it is known in a literary form as distinct from Anglosaxon. To complete the edifice, some account must be attempted of the pronunciation of Anglosaxon, the direct mother, and Old Norse, an important modifier of our tongue. These again point to Gothic as the oldest low German dialect that is known. It would be highly desirable to add an account of Old Norman, but no sufficient researches have been made into that language to warrant any detailed statement of the pronunciation of that language. It must be therefore entirely passed over.*“ Es wird also nun die Aussprache des Angelsächsischen, des Isländischen und Altnordischen, endlich des Gothischen in den Kreis der Untersuchung gezogen, auch dabei auf alle bedeutenden Vorgänger volle Rücksicht genommen und manches Neue und Selbständige gebracht. Besonders anziehend z. B. ist es, wie Ellis eine eigenthümliche Handschrift zu verwerthen weiss, auf welche allerdings schon Hickes aufmerksam gemacht hatte, die aber bisher zu dem Zwecke kaum ausgebeutet war, die Aussprache des Angelsächsischen festzustellen. Er sagt darüber p. 517: „*The peculiarity of this manuscript is that it gives certain Greek texts in Anglosaxon characters, which are seen immediately not to reproduce the original letters, but to be intended to represent the sounds in reading. There is no indication of the age of the MS. in any part of the book, but Mr. Waring thinks that these transcriptions were probably written in the latter half of the Xth century. Now we shall see that Greek was at that time probably pronounced almost, if not quite, as at present. Hence by comparing the letters by which the Anglosaxon scribe translated the Greek sounds, we have direct evidence of the values he assigned to the Anglosaxon letters themselves.*“ Darauf erspart er sich nicht die Erörterung über die Aussprache des Griechischen in der Gegenwart und im Mittelalter und vergleicht mit dieser Auszüge aus jenem angelsächsischen Manuscripte, um auch auf diesem Wege zu einem möglichst sicheren Resultate zu gelangen und danach die anderweitig gewonnenen Ergebnisse zu bestätigen oder zu modificiren. Die mitgetheilten Proben und Beweisstücke setzen den Leser genügend in Stand, dem Ver-

fasser in seinen Schlüssen und Entwicklungen stets selbstprüfend und mit eigenem Urtheile nachzugehen. Dasselbe gilt von den folgenden Abschnitten über das Isländische, pp. 537—553 und das Altnordische 554—560; etwas kürzer ist das Gothische behandelt pp. 560—564, indem da nur das Stück Luc. 15, 11—32 im ursprünglichen Texte, wörtlicher Uebersetzung und Umschrift nach der muthmasslichen Aussprache ohne nähere Betrachtung der einzelnen Laute und Buchstaben gegeben wird. Indessen ist auch hier eine Tabelle der letzteren beigefügt, in welcher die einzelnen Bestandtheile des gothischen Alphabets mit ihrer Bedeutung nach den wichtigsten Forschern zusammengestellt werden, nämlich nach Grimm, Löbe, Rapp, Weingärtner; insbesondere ist des letztgenannten Werk „Die Aussprache des Gothischen zur Zeit Ulfilas" (1858) benutzt, da dem Verfasser die spätere Untersuchung von Leo Meyer: „Die gothische Sprache, ihre Lautgestaltung u. s. w." zu spät in die Hände kam. Uebrigens kommt Ellis auch hier im Anschluss an die voraufgegangenen Forschungen zu einzelnen abweichenden und jedenfalls beachtungswerthen Resultaten, wie wenn er für das gothische *au* den Laut des breiten englischen *a* in *want* oder *fall*, für das gothische *iu*, den des französischen langen *u* in *muse* annehmen zu müssen glaubt.

Das nächste, sechste Kapitel, pp. 565—632 handelt: „*On the Correspondence of Orthography with Pronunciation from the Anglosaxon Times to the present day.*" Dem Verfasser entgeht nämlich keineswegs, was auch unseren Lesern schon bei dem Verfolge der Inhaltsangabe aufgefallen sein muss, dass die bisda gewonnenen Resultate in Bezug auf die Aussprache der einzelnen Buchstaben in den verschiedenen Zeiten sehr zerstreut sind. Die Natur der Untersuchung, welche nöthigte mit dem 16. Jahrhundert den Anfang zu machen, von da zum 17. und 18. hinabzusteigen, mit einem Sprunge sofort zum 14. zurückzukehren und dann nach einem kurzen Blicke auf das 15., die Betrachtung des 13. und noch früherer Zeiten vorzunehmen, diese Anordnung erscheint nicht gerade bequem und übersichtlich. Es erfolgt deshalb in dem ersten Paragraphen „*On the value of the letters*" zunächst ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss aller einzelnen Buchstaben und Buchstabenverbindungen des Angelsächsischen und Englischen mit einer Geschichte des ihnen jeweilig gebührenden Lautes unter fortwährender Verweisung auf die Stellen, in denen jedes Zeichen früher besprochen worden ist. Daran schliesst sich eine nachträgliche Vergleichung und genaue Erwägung dessen, was Payne in seiner Arbeit „*The Norman Element in the English spoken and written, of the XIIIth and XIVth*

turies, and in the provincial dialects“ über denselben Gegenstand chgewiesen hat; es ist dies ein von Payne selbst zu dem Behufe rfasster und von Ellis mit Anmerkungen begleiteter Auszug aus r Untersuchung.

Eine nothwendige Ergänzung zu diesem ersten Verzeichniss ldet ein anderes in dem zweiten Paragraphen „*The expression of e sounds*“ gegebenes. Während dort die Frage beantwortet wurde, ie jeder einzelne Buchstabe in den verschiedenen Zeiten gelautet abe, so fragt es sich hier gerade umgekehrt, wie jeder einzelne m Englischen vorkommende Laut in den auf einander folgenden 'erioden der Sprache oder vielmehr der Schrift bezeichnet, für das uge dargestellt worden sei. Lernten wir also dort z. B. wie der 3uchstabe *a* allmählig seinen ursprünglichen A-laut vielfach verierend in den von *æ* und *e* u. s. w. übergeht, so überblicken wir ier, wie zum Ausdrucke des reinen langen E-lautes im Angelsächischen kaum ein anderes Zeichen als *e*, später aber *æ*, *ee*, *eo*, *ea*, ıoch später auch *a*, *ai*, *ay*, *ei*, *ey*, dient, bis auf den heutigen Tag, vo er noch auf die verschiedenste Weise bezeichnet wird; vgl. die nglischen Wörter nach ihrer jetzigen Schreibung und Lautung: *Aaron*, *mare*, *aeric*, *air*, *Ayr*, *mayor*, *pear*, *ere*, *e'er*, *their*, *eyre*, *heir*.

Der wachsende Widerstreit zwischen den Lauten und Zeichen hat von früh an, seit Orrmin im zwölften oder dreizehnten Jahrhundert, bis auf die neueste Zeit herab eine Menge Versuche der Ausgleichung, einer phonetischen Schrift hervorgerufen. Davon geht der Verfasser für die Schlussparagraphen des zweiten Theiles aus, indem er die für unsere Leser gerade interessante Bemerkung macht: „*The strange fantastical variety of our orthography, when viewed solely from the phonetic point of view, could not fail to attract Shakspere's attention. Hence he makes Benedick speak thus of the love-sick Claudio:* „*He was wont to speake plaine, and to the purpose (like an honest man and a souldier) and now is he turn'd orthography, his words are a very fantasticall banquet, iust so many strange dishes.*“ *Much Ado, II, 3, speech 5, fo. 1623, p. 107, col. 2.*“ Dies bietet nun Ellis den Anlass zu einer ausführlichen Untersuchung über die Principien, welche für eine andere und bessere Rechtschreibung festzuhalten seien. Wir können ihm darin hier natürlich nicht folgen; nur soviel mag erwähnt werden, dass auch diese Abschnitte die Aufmerksamkeit aller derjenigen verdienen, welche dieselbe brennende Frage in Bezug auf unsere eigene Orthographie interessirt, dass die Einseitigkeit und Unhaltbarkeit des rein historischen, des etymologischen Standpunktes schlagend nach-

gewiesen, die Uebelstände der augenblicklich vorhandenen Sa
klar dargethan und Vorschläge zur Besserung mit massvolle
sonnenheit gemacht werden. Ellis verweist dabei auf seine ei
und Pitman's seit Jahren in dieser Richtung gemachten Ver
allmählich eine phonetische Schrift einzuführen, ohne die Schw
keiten zu verkennen, aber auch andererseits ohne an der Aus
barkeit zu verzweifeln. Er beruft sich insbesondere dafür a
Ansicht des gewiss praktischen Franklin, welcher sich über
Ausgleichung zwischen den Zeichen und Lauten äussert: „*som
or other it must be done, or our writing will become the
with the Chinese as to the difficulty of learning and usin*
Zunächst würde schon viel damit gewonnen sein, wenn eine
sequent phonetische, dabei möglichst einfache und dem histori
Gebrauche angelehnte Schrift, wie sein Glossotype, neben der ge
lichen und nicht nur zu wissenschaftlichen Zwecken, sonder
dem Unterrichte Anwendung und immer grössere Verbreitung
Diese Paragraphen, die, wie gesagt, den Schluss der zweiter
theilung des ganzen Werkes, pp. 606—632, bilden, tragen die U
schriften:

§ 3. *Historical phonetic Spelling.*
§ 4. *Etymological Spelling.*
§ 5. *On standard or typographical Spelling.*
§ 6. *On standard Pronunciation.*

In der Vorbemerkung zu dem dritten Theile kommt der
fasser noch einmal auf seinen Plan zurück, nach welchem er
Untersuchungen nicht nur bis auf die Gegenwart herabführen, so
namentlich auch auf die lokalen, mundartlichen Verschiedenheit
der Aussprache des Englischen auszudehnen gedenkt. Er ford
Beiträgen auf diesem Gebiete auf und giebt wiederholt ein ge
und ausführliches System zur Feststellung der einzelnen feinen
abstufungen. Das nächste, siebente Kapitel ist sodann bestimm
im vierten Kapitel über die Aussprache des Englischen im vierze
Jahrhundert gewonnenen Resultate an reichlichen Belegen de
zu machen; es bietet: „*Illustrations of the Pronunciation of E
during the fourteenth century*“ und zwar wird behandelt in
pp. 633—725 Chaucer, in § 2, pp. 726—739 Gower und in
pp. 740—742 Wycliffe. Eine kurze, mit einigen Bemerkunge
gleitete Inhaltsangabe mag dazu dienen, die Reichhaltigkeit
dieser Abschnitte zu zeigen und besonders die Bedeutung, v
sie für das Studium des ersten unter den drei genannten Sc
stellern haben. Auf Grundlage des *Harl. MS.* 7334 und der ne

t-Text Edition Chaucer's wird zuerst besprochen die Aussprache s langen *U*, sowie des *AY* und *EY*, die kritische Behandlung s finalen *E*, metrische Eigenthümlichkeiten des Dichters, seine Bendlung französischer Wörter; darauf folgt eine höchst interessante ergleichung von Chaucer's Englisch mit dem Pennsylvanischen eutsch, eingehende Mittheilungen und Erörterungen der Arbeiten on Gesenius und Rapp über die Sprache Chaucer's, endlich nach ner Anweisung die phonetische Umschrift zu lesen der kritische ext des Prologs zu den Canterbury Tales in systematischer Orthoraphie und mit gegenüberstehender Angabe der Aussprache, wie sie ir die damalige Zeit vermuthet werden muss. In derselben Weise erden dann von Gower geboten: „*The Punishment of Nebuchadnezzar* is der *Confessio Amantis lib. 1,* und *Message from Venus to Chaucer, nt through Gower after his Shrift.*“ Für Wycliffe muss dasselbe urze Stück genügen, die Parabel vom verlorenen Sohne, welches in ngelsächsischer, isländischer und gothischer Sprache gegeben war nd dann auch in der autorisirten Bibelübersetzung für die später n elften Kapitel anzustellende Vergleichung der jetzt gültigen Ausprache benutzt werden soll. Das folgende achte Kapitel, pp. 743 -996, bringt dann: „*Illustrations of the Pronunciation of English luring the sixteenth century*“ und zwar:

§ 1. *William Salesbury's Account of Welsh Pronunciation, 1567*, pp. 743—768.

§ 2. *William Salesbury's Account of English Pronunciation, 1547, original Welsh text and translation by Mr. E. Jones, revised by Dr. B. Davis*, pp. 768—788.

Index to the English and Latin Words of which the Pronunciation is given or indicated in Salesbury's two Tracts, pp. 788—794.

§ 3. *John Hart's Phonetic Writing, 1569, and the Pronunciation of French in the XVIth Century*, pp. 794—838. *Account of Hart's original MS, 1551*, pp. 794—797. *Notes.*

Alexander Barcley's French Pronunciation, 1521, pp. 803—814. *The Lambeth Fragment of French Pronunciation, 1528*, pp. 814—816.

Palsgrave on French Pronunciation, 1530, pp. 816 —819. *French Pronunciation according to the French Orthoepists of the XVIth Century*, pp. 819—835.

French Orthographic Rules in the XVth Century, pp. 836—838.

§ 4. *William Bullokar's Phonetic Writing, 1580, etc.,* pp. { —845. *English Pronunciation of Latin in the XV Century,* pp. 843—845.

§ 5. *Alexander Gill's Phonetic Writing, 1621, with an Exai nation of Spenser's and Sidney's Rhymes,* pp. 845—8 *Extracts from Spenser's Faerie Queen, with Gill's I nunciation,* pp. 847—852.

Extracts from Sir Philip Sidney, Sir John Harring and other poets, with Gill's Pronunciation, pp. 852—8

Extracts from the Authorized Version of the Psal with Gill's Pronunciation, pp. 855—857.

An Examination of Spenser's Rhymes, p. 858.

Faulty Rhymes observed in Moore and Tenny pp. 858—862.

Spenser's Rhymes, pp. 862—871.

Sir Philip Sidney's Rhymes, pp. 872—874.

§ 6. *Charles Butler's Phonetic Writing, and List of Wo Like and Unlike, 1633—34,* pp. 874—877.

§ 7. *Pronouncing Vocabulary of the XVIth Century, colle from Palsgrave 1530, Salesbury 1547, Cheke 1550, Sn 1568, Hart 1569, Bullokar 1580, Gill 1621, and Bu 1633,* pp. 877—910.

Extracts from Richard Mulcaster's Elementarie, 1 pp. 910—915.

Remarks from an Anonymous Black-letter B probably of the XVIth Century, pp. 915—917.

§ 8. *On the Pronunciation of Shakspere,* pp. 917—996.

Da es unsere Aufgabe ist, mit dem letzten Paragraphen im Folgenden näher zu beschäftigen, kann die Uebersicht i dessen Inhalt hier unterbleiben; dagegen geben wir, um den Le einen Gesammtblick über das vorliegende Werk zu gestatten, gl noch die Ueberschriften derjenigen Abschnitte, mit denen Elli einem vierten, noch nicht erschienenen Theile sein Werk zum schluss zu bringen gedenkt. Es soll sich, wie bereits bemerkt, auch über die jüngsten drei Jahrhunderte die Untersuchung der sprache erstrecken und zwar im Einzelnen, wie folgt:

Chapter IX. Illustrations of the Pronunciation of English du the seventeenth Century.

§ 1. *John Wilkins' Phonetic Writing, 1668.*

§ 2. *Noteworthy Pronunciations of the XVIIth Century.*

Herr Ellis macht uns die Hoffnung, dass auch dieser Schlusstheil binnen wenigen Jahren erscheinen werde, da er Kapitel IX und X bereits druckfertig habe und mit der Ausarbeitung des Uebrigen seit dem Beginne des Jahres beschäftigt sei. Wir können nicht unterlassen, unsere Freude darüber und überhaupt hier nach der allgemeinen Uebersicht über das ganze Werk unsere Anerkennung auszusprechen. Wir wünschen und hoffen durch unsere Darstellung selbst unseren Lesern gezeigt zu haben, wie bedeutend das Buch für die Geschichte der englischen Sprache ist, auf wie eingehenden, selbständigen und sorgfältigen Studien es beruht und wie der Verfasser die nicht immer gerade bequeme Arbeit, ihm in die Einzeln-

heiten zu folgen, durch wiederholte Uebersichten, Verweisungen und Verzeichnisse möglichst zu erleichtern bemüht ist. Dies wird sich noch deutlicher aus dem Folgenden ergeben, wo wir des besonderen und erhöheten Interesses gerade unserer Leser gewiss, dasjenige mittheilen werden, was Ellis als Forschung und Ergebniss bringt über die Aussprache Shakespeare's.

Wie bereits oben angedeutet wurde, ist er auch auf diesem enger abgegrenzten Gebiete neuerdings nicht ohne Vorgänger oder gleichzeitige Mitarbeiter gewesen, deren Untersuchungen er für sein Werk so viel wie möglich benutzt hat. Sie mögen hier gleich von vornherein aufgeführt werden, damit später, wo es nöthig ist, unter Angabe des blossen Namens kurz darauf verwiesen werden kann. Der erste Versuch, die Aussprache Shakespeare's aus den Schriften früherer Orthoepisten zu bestimmen ist, so viel Ellis erfahren hat, ein Artikel in der North American Review, April 1864, pp. 342 bis 369, dessen gemeinsame Verfasser die Herren John B. Noyes und Charles S. Peirce sind. Dieselben haben einige Quellen benutzen können, die Ellis nicht zu Gebote standen; andere dagegen blieben ihnen unzugänglich, wie besonders Salesbury, auf welchen gerade Ellis mit Recht einen grossen Werth zu legen scheint. Die Ergebnisse der im wesentlichen unabhängig von einander geführten Untersuchungen sind im ganzen dieselben und, wo sich Unterschiede finden, glaubt sie unser Verfasser zu seinen Gunsten daraus erklären zu dürfen, dass sich jene Herren fast nur auf Betrachtung der Elisabethanischen Zeiten beschränkt haben, er dagegen ein weiteres Feld bearbeite und vielleicht ein *„long previous phonetic training“* vorausgehabt habe, d. h. also mit umfassenderem und schärferem Blicke auf dem Gebiete der Geschichte wie auf dem der Physiologie an seine Aufgabe getreten sei. Zweitens findet sich ein sorgfältiger Versuch, die Aussprache einiger Vokale und Consonanten mittelst der Reime, der Wortspiele und der verkehrten Schreibungen festzustellen in der Ausgabe Shakespeare's von Richard Grant White, vol. 12, ed. 1861, wovon Ellis erst während des Drucks seines eigenen Buches Kenntniss erhielt und Gebrauch machen konnte. Endlich verweist er besonders wegen der metrischen Eigenthümlichkeiten des Dichters auf: *„A Shakespearian Grammar. An attempt to illustrate some of the differences between Elisabethan and Modern English. For the use of Schools By E. A. Abbot, M. A., Head Master of the City of London School formerly fellow of St. John's College, Cambridge. London (Macmillan) 8vo. first edition, 1869, pp. 136.“* Die zweite Ausgabe, welche Ellis vergleichen konnte, vom Jahre 1870, ist eine bedeutend er

weiterte von XXIV und 511 Seiten; in der dritten aber, welche zugleich mit dem Werke unseres Verfassers gedruckt wurde, umfasst allein die Prosodie, die in der ersten Ausgabe nur 10 Seiten einnahm, nicht weniger als 102 Seiten. Unter Vergleichung und Verwerthung dieser neuesten Werke also schlägt nun Ellis bei seiner auf Shakespeare besonders gerichteten Untersuchung folgenden Gang ein.

Die Quellen, aus denen wir uns Kenntniss über die Aussprache Shakespeare's verschaffen können, sind zwiefacher Art, äussere und innere. Die äusseren begreifen diejenigen Schriftsteller, welche in dem dritten Kapitel untersucht und in den voraufgehenden Abschnitten des achten Kapitels durch reichliche Mittheilungen erläutert worden sind. Indessen schrieben von diesen Palsgrave (1530), Salesbury (1547. 1567), Smith (1568) und Hart (1569) vor der Geburt Shakespeare's oder als dieser ein kleines Kind war, und obgleich Bullokar (1680) sein Buch herausgab, als Shakespeare sechszehn Jahre alt war, so zeigt es doch eine weit mehr archaistische Form der Sprache als das von Hart, dessen erster Entwurf sechs Jahre vor Shakespeare's Geburt geschrieben wurde. Gill, mit Shakespeare in demselben Jahre geboren, sollte natürlich die beste Autorität für die Aussprache der Zeit sein. Er war während der letzten acht Lebensjahre Shakespeare's *Head Master of St. Paul's School* und veröffentlichte die erste Ausgabe seines Buches nur drei Jahr nach Shakespeare's Tod. Aber Gill war ein Freund alter Gewohnheiten. Er verwirft ausdrücklich die moderne dünne Aussprache, wie sie damals von den Damen affectirt wurde und tritt den nach dieser Richtung gehenden Neigungen Hart's entgegen. Gill war aus Lincolnshire und gehörte seiner Gewohnheit nach East Midland an. Shakespeare stammte aus Warwickshire und neigte mehr nach West Midland. Wenn also auch Gill ohne Zweifel eine anerkannte Aussprache vertrat, die auf der Bühne erlaubt gewesen wäre, so ist es doch möglich, dass Shakespeare's individuelle Gewohnheiten der von Gill verworfenen Richtung zugeneigt waren. Die Bühnenaussprache selbst pflegte zur Zeit der Kembles eine archaistische zu sein und unsere Tragödienspieler („*or such of them as remain,*" sagt Ellis) scheinen noch ähnliche Gewohnheiten zu affectiren. Allein es ist möglich, dass zu Shakespeare's Zeit ein verschiedener Brauch herrschte und dass die dramatischen Autoren und Schauspieler die neuesten Gewohnheiten des Hofes affectirten. Daraus ergiebt sich die Nothwendigkeit, die Angaben Gill's und anderer Schriftsteller durch Untersuchung von Shakespeare's eigenem Gebrauche zu beweisen, soweit dieser nach

dem sehr unbefriedigenden Zustande bestimmt werden kann, i welchem sein Text auf uns gekommen ist.

Innere Quellen für unsere Kenntniss sind der Zahl nach dre: Wortspiele, das Metrum und der Reim. Die erste ist eigenthümlicl und scheint manche Vortheile für Bestimmung gleichen Lautes be verschiedener Schreibung zu bieten, aber sie ist in Wirklichkeit nicht von so grossem Nutzen, als man erwarten möchte. Das Metrum bestimmt, wenn gehörig untersucht, die Zahl der Silben in einem Worte und die Tonstelle, und ist, soweit es reicht, die zuverlässigste Quelle unserer Erkenntniss, die wir besitzen. Der Reim muss, nach den über Spenser's Gewohnheiten gemachten Erfahrungen, eine sehr zweifelhafte Hilfe gewähren. Höchstens lassen sich allgemeine Reimgewohnheiten mit den allgemeinen, von gleichzeitigen Orthoepisten aufgestellten Regeln vergleichen. Einige Schlüsse mögen aus Eigenthümlichkeiten in der Schreibung gezogen werden; aber wenn man bedenkt, dass Shakespeare den Text nicht durchsah und, wenn er es gethan, kaum sehr sorgfältig in Verbesserung von Druckfehlern gewesen sein oder irgend welche besondere orthographische Grundsätze geltend gemacht haben würde, so wird sich auch daraus nicht viel Gewinn ziehen lassen.

Trotz der auf diese Weise bald gewonnenen Ueberzeugung, dass die Ausbeute nicht gerade bedeutend sein könne, hat sich Ellis die Mühe nicht verdriessen lassen, den ganzen Shakespeare mit Rücksicht auf seine Wortspiele und Reime durchzulesen und während des letzten Theils dieser Arbeit manche Eigenthümlichkeiten anzumerken, welche sich auf Metrum und Betonung beziehen. Mit Recht hebt er hervor, dass die Ergebnisse, auch abgesehen von ihrer Bedeutung für die Aussprache, jedem Freunde Shakespeare's mehr oder weniger interessant sein dürften. Der Schwierigkeit eines genauen und für den Nachschlagenden bequemen Anführens sucht er aufs beste dadurch zu begegnen, dass er zu Grunde legt Macmillan's *Globe Edition*, deren Text derselbe ist, wie in dem von W. G. Clark und W. Aldis Wright herausgegebenen *Cambridge Shakespeare*. Er fügt den im Ganzen üblichen oder leicht erkenntlichen Abkürzungen der Titel nicht nur Akt und Scene bei, sondern auch die Nummer des *Speech*. Ja zur Erleichterung stellt er in Parenthese noch jedes Mal zwei Zahlen, welche sich auf die *Globe Edition* beziehen; die erste giebt die Seite, und zwar ohne Accent die erste, mit Accent die zweite Columne, die zweite Zahl die Zeile der vorher bezeichneten Scene nach dieser Ausgabe. Also zum Beispiel bedeutet das Citat

gilt guilt 2 H ^{4} 4, 5, 31 (432′, 129),

dass das Wortspiel *gilt guilt* sich befindet im zweiten Theile von Heinrich IV, Akt 4, Scene 5, Rede 31, in der *Globe Edition*, Seite 432, zweite Columne, Vers 129 dieser fünften Scene. Was die nichtdramatischen Gedichte anlangt, VA (*Venus and Adonis*), RL (*Rape of Lucrece*), LC (*Lover's Complaint*) und PT (*Phœnix and Turtle*), so geben die beigefügten Zahlen Vers und Columne in der *Globe Edition*; ebenso will sagen:

prove love S 117, 13 (1045'),

dass der Reim *prove love* im 117. Sonnet, Vers 13, *Globe Edition*, Seite 1045, Columne 2 begegnet. PP (*Passionate Pilgrim*) weist auf die Zahl des Gedichtes und die Zahl des Verses nach der *Cambridge Edition*, auf Columne und Vers in der *Globe Edition* hin. Wir haben unsern Lesern diese Mittheilung nicht ersparen können, weil ohne sie manche im Folgenden doch wünschenswerthe Citate umständlich oder undeutlich sein würden. Mit den Wortspielen beginnend, merkt Ellis zunächst an, dass das heutigen Tages dafür allgemein übliche Wort „*Pun*“ neueren Datums, bei Shakespeare selbst nicht zu finden ist.[1]) Als Bezeichnung der Sache hat er vielmehr folgende Ausdrücke gefunden:

Quips TG(*entlemen*) 4, 2, 1 (35', 12); MW(*ives*) 1, 3, 27 (45, 45); AY 5, 4, 28 (227', 79); H[4] 1, 2, 11 (383', 51).
Snatches MM 4, 2, 3 (83, 6).
Double Meaning MA(*do*) 2, 3, 81 (120, 267).
Equivocation H(*amlet*) 5, 1, 51 (841, 149).
Crotchets MA 2, 3, 16 (118', 58).
Jests MA 2, 3, 68 (119', 206); LL 5, 2, 178 (155, 373), 2, 1, 85 (141, 206); H[4] 5, 3, 22 (406', 56).
Conceits LL 5, 2, 130 (154, 260); H[6] 4, 1, 27 (485', 102).
Quillets Oth. 3, 1, 15 (892, 26).

Diese Wortspiele sind nicht alle „*puns*“ im engeren Sinne des Wortes, sondern umfassen die verschiedenen Arten, welche mit den

---

[1]) Das Wort „pun“ findet sich allerdings bei Shakespeare, aber nur Einmal (TC. II, 1) und als Zeitwort in der Bedeutung von to pound. Die Etymologen haben darauf auch das Substantiv zurückführen wollen und das Verbum in der Bedeutung „to play upon words“. Richtig bemerkt Ellis, dass das Fehlen des Wortes bei Shakespeare gegen ein hohes Alter überhaupt spreche und darauf hinweise, dass es dem unberechenbaren Zufalle modernen Slangs seinen Ursprung verdanke. So wäre es nach unserer Ansicht denkbar, dass es aus Wendungen wie „to play upon words“ selbst hervorgegangen wäre, indem man daraus ein blosses „to play upon“ verkürzte und schliesslich zu „to play a pun“ werden liess.

Namen bezeichnet werden: *catchings up*, *misunderstandings*, absichtliches oder unabsichtliches Missverständniss, falsche Aussprachen, humoristische Anspielungen, unwillkürliche Lautanklänge selbst in pathetischen Reden, grobe *doubles entendres* und überhaupt Wortwitze jeder erdenklichen Art. Viele davon lassen sich kaum benutzen; bei weitem die Mehrzahl wirklicher *puns* enthalten keine Verschiedenheit in der Schreibung und verdienten deshalb nicht angeführt zu werden. Die Gewohnheit Shakespeare's aber, mit den Worten zu spielen, ist so tief eingewurzelt, dass Ellis Beispiele in allen Stücken mit Ausnahme von Antonius und Cleopatra gefunden hat und selbst vermuthet, dass ihm auch in diesem Schauspiele wohl einige verstecktere Fälle nur entgangen sein könnten.[1])

Aus der nun folgenden Sammlung von Wortspielen müssen wir uns natürlich wieder begnügen, den Lesern theils gewisse Gruppen kurz zu bezeichnen, theils einige herauszuheben, aus denen mit Sicherheit ein Schluss auf die Aussprache gezogen werden mag. Viele, in denen allerdings eine geringe Verschiedenheit der Schreibung erscheint, gewähren doch wenig Auskunft, wie z. B. die *Puns* mit *tide* und *tied*, *foul* und *fowl*, *dam* und *damn*, *sink* und *cinque*, *holiday* und *holyday*, *gilt* und *guilt*, *Lacies* und *laces*, *presents* und *presence*. Andere zeigen die Undeutlichkeit, mit der schon damals die unbetonten Endsilben *—al*, *—el*, *—il*, oder *—ar*, *—er*, *—our* ausgesprochen wurden: *salled* und *salad*, *council* und *counsel*, *capital* und *capitol*; *dollar* und *dolour*. Dazu führt Ellis an T*(empest)* 2, 1, 9 (7, 18), MM 1, 2, 24 (68', 50), KL 2, 4, 19 (859, 54) und bemerkt, dass dies beliebte Wortspiel zugleich die Kürze des ersten *o* in *dolour* anzeige. Ebenso *manner* und *manor* LL 1, 1, 56 (137, 208), woraus sich *a* in *manor* als kurz ergebe, wie die Verwendung der an derselben Stelle sich findenden *form (a seat)* und *form (manner)* darthue, dass die Walker'sche Trennung der Aussprache dieser beiden Wörter eben keine alte sei.

In anderen Fällen ist offenbar eine so unbestimmte Anspielung, ein so allgemeiner Anklang, dass man gerade daraus sieht, wie vorsichtig man in den Schlüssen auf Uebereinstimmung der Laute sein muss, die zu Wortspielen verwendet werden. Solche sind *laced* und

---

[1]) Auch wir erinnern uns nicht, in dem genannten Stücke einen Pun der Art gefunden zu haben, dass mehrere ähnliche Worte spielend benutzt worden wären; aber ohne alles Wortspiel z. B. mit verschiedener Bedeutung desselben Wortes geht es auch nicht ab. Man vergleiche II, 5, wo denn doch in der Verwendung des „play" Zweideutigkeit nach jedem Sinne dieses Ausdrucks liegt.

ıst TG 1, 1, 39 (22, 101), *rhetoric* und *ropetrick* TS 1, 2, 26 235, 112); besonders auch Spiele mit missverstandenen lateinischen oder französischen Wörtern, wie *caret* und *carrot* MW 4, 1, 30 (59, 55), woraus doch mit einiger Wahrscheinlichkeit geschlossen werden kann, dass die erste Silbe in *caret* mit kurzem A-laute, nicht nach der heutigen Schulsitte mit dem langen E-laute gesprochen wurde. Aus den unglücklichen Missverständnissen Katharinens in Bezug auf die Wörter *foot* und *gown* H [5] 3, 4, 32 (451, 54) wird wenigstens soviel entnommen, dass das französische *ou* gleich dem englischen *oo* und das französische *on* gleich dem englischen *own* gewesen sei, eine Bestätigung des früher aus den alten Orthoepisten Vermutheten. Die übrigen Fälle sind nach den Buchstaben geordnet, deren Laut zu bestimmen sie vorzugsweise geeignet scheinen. Einige davon werden, mit den Bemerkungen des Verfassers gegeben, genügen, um sein Verfahren zu erläutern und wenigstens ein auf diesem Wege gewonnenes oder bestätigtes Ergebniss zu zeigen. Es handelt sich um die Aussprache des *A.* Ellis führt zunächst das Wortspiel mit *bate* und *beat* an aus TS 4, 1, 67 (245, 209) und fährt fort: „Es ist kein Zweifel über die Aussprache von *ea* (nämlich dass es den langen E-laut gehabt habe) und die Stelle würde unverständlich sein, wenn nicht der Laut des langen *a* ein ganz verschiedener gewesen wäre, da das Wortspiel nur auf den Consonanten beruht. Die Worte sind: „*as we watch these kites That bate and beat and will not be obedient.*" Wir dürfen also sicher sein, dass das lange *a* nicht den langen E-laut hatte. Solche Anspielungen sind wie das heraldische Motto: „*dum spiro spero.*" Ferner *gravity* und *gravy* in 2 H [4] 1, 2, 55 (413, 183). *Chief Justice. There is not a white hair on your head, but should have his effect of gravity. Falstaff. His effect of gravy, gravy, gravy.*" Der Spass geht bei der jetzigen Aussprache ganz verloren; die alte muss in beiden Fällen denselben Vokal gehabt haben. Dieses und das letzte Beispiel ergeben also, dass Shakespeare's langes *a* nicht der lange E-laut, sondern die Verlängerung des kurzen, reinen A-lautes gewesen sein muss." Ferner *ace* und *ass* MN 5, 1, 87 (179, 312). „*Pyramus. Now, die, die, die, die, die. Dem. No die, but an ace, for him; for he is but one.*" Ein doppelter *pun* über *ace* = *ass* und *ace* = *one*. „*Lys. Less than an ace, man: for he is dead: he is nothing*", weil nämlich 0 weniger als 1 ist; *The. With the help of a surgeon he might yet recover and prove an ass.*" Dies stimmt mit den vorhergehenden Fällen und wird bestätigt durch *Judas* und *Jude—ass* LL 5, 2, 299 (157', 629).

Marry! marry R[3] 1, 3, 33 (561, 98), RJ (*Rom. Jul.*) 1, 3, 16 (716, 62). Das erste war der Ausruf *Mary!* an die heilige Jungfrau, die also nicht mit der jetzigen Aussprache (dem langen E-laute in der ersten Silbe) gerufen werden konnte. Zur Bestätigung dient wieder *marrying* und *marring* MW 1, 1, 12 (42, 25), AY 1, 1, 6 (205, 34), AW (*All's well etc.*) 2, 3, 109 (264, 315) ein beliebter *Pun*, in welchem das heutige *marring* seinen alten Laut, höchstens mit einiger Verlängerung des Vokals bewahrt hat. Wir vergleichen dazu noch einen der unter *I* angeführten Fälle. *Marry! mar—I.* AY 1, 1, 6 (205, 34). „*Oliver. What mar you then? Orlando. Marry, sir, I am helping you to mar that which etc.*" Hier beruht der Doppelsinn erstens auf dem Ausrufe *Marry, sir!* und zweitens der antwortenden Frage *Mar I, sir?* Zum Verständniss gehört, dass nach Ellis nicht nur das lange *I*, sondern auch meistens das schliessende *y* zu Shakespeare's Zeit mit einem diphthongischen Eilaute (wie in dem schottischen *time*) gesprochen wurde. Er fasst die Ergebnisse dieses Theils seiner Untersuchung dahin zusammen. „Diese Betrachtung der *Puns* hat unsere Kenntniss nicht wesentlich vermehrt. Sie hat die Geltung des langen *a* (nämlich als langen, reinen, von dem heutigen E-laute ganz verschiedenen A-laut) bestätigt. Sie hat die genaue Aussprache des *ai* etwas zweifelhaft gemacht, indem dasselbe danach in drei Worten (*main, hair* und *raisins*) wahrscheinlich wie langes *E* lautete, meist aber einen ganz anderen Klang (nämlich ein diphthongisches *ai*), zuweilen mit Annäherung an das reine lange *a* gehabt haben muss. Sie bestätigt ferner den Gebrauch von *ea, oa* und *ol, oul*, nämlich mit dem Werthe von langem E-laute, langem O-laute und ohl, d. h. einem langen *o* wie in dem englischen *know* mit etwas nachklingendem u. Für das Wort *mud* ergiebt es den reinen kurzen U-laut. (Man vergleiche die *Puns* mit *muddy* und *moody* RJ 3, 1, 4 (725, 14), AW 5, 2, 1 (276, 4), 2 H[4] 2, 4, 13 (419, 43). Sie bestätigt die Gleichheit des Lautes in *I, eye, aye.* Sie zeigt, dass das lange *i* und das Fürwort *I* identisch waren; vgl. LL 5, 1, 22 (150′, 57); sowie dass langes *u* und das Fürwort *you* entweder gleich oder sehr ähnlich lauteten. Es ist augenfällig, dass man ohne die Hülfe der äusseren Quellen wenig weiter gekommen wäre." Unsere Leser werden aus diesem offenen Geständniss, so wenig Befriedigung es in der Sache selbst gewährt, doch entnehmen, wie bedächtig und maassvoll Ellis bei seinen Untersuchungen und Schlüssen zu Werke geht, und um so mehr Vertrauen zu dem haben, was sich ihm schliesslich als Resultat seiner Arbeit ergeben hat.

Was die metrischen Eigenthümlichkeiten Shakespeare's anlangt, so macht Ellis von vorn herein keinen Anspruch darauf, eine vollständige und alle Punkte genügend erörternde Untersuchung angestellt zu haben, da er dahin bei seinen Sammlungen nur gelegentlich den Blick gewendet habe und sich schon mit Rücksicht auf sein ohnehin über den beabsichtigten Umfang weit angeschwollenes Buch beschränken müsse. Dreierlei sei es, worauf er und auch erst vom Anfange der *Histories* seine besondere Aufmerksamkeit gerichtet habe, nämlich: die Zahl der Versfüsse in einer Zeile, die Zahl der Silben in einem Versfusse und die Tonstelle in den Wörtern. Diese seien nothwendig, um an Stellen, wo jetzt eine einsilbige Aussprache vorherrscht, das Vorhandensein einer zweisilbigen nachzuweisen (einer Auflösung, wie es in Umkehr des wirklichen Vorganges genannt werden kann). Er verweist dabei auf die oben angeführte *Shakespearian Grammar* von Abbot, von dem er allerdings in vielen auf den Rhythmus und das Scandiren der Verse bezüglichen Punkten abweiche. Besonders bedauert er, nicht alle diejenigen Stellen angemerkt zu haben, in denen der erste Takt oder Versfuss der Zeile unvollständig erscheint. Die eingeschobene Besprechung einiger bestimmten Fälle wird auf das allgemeine Interesse rechnen dürfen und mag daher im wesentlichen mit den Worten des Verfassers gegeben werden.

In der Vorrede zum *Cambridge Shakespeare*, vol. I, p. XVII, werden folgende angeführt:

No, I will not, for it boots thee not. What? TG 1, 1, 9 (21, 28).
Fire, that's closest kept, burns most of all. TG 1, 2, 22 (22′, 30).
Is't near dinner time? I would it were. TG 1, 2, 37 (23, 67).
Twelve year since, Miranda, twelve year since. T 1, 2, 14, (2′, 53).

Sie sind aber sämmtlich nicht ganz genügend. In dem ersten Falle haben die Herausgeber zufällig vergessen, das schliessende *what?* zu bemerken, wodurch der Vers ganz unvollständig wird. Liest man *What not?* oder *what boots not*, so würde der Vers nur an der dritten Stelle einen dreisilbigen Fuss haben:

No, I will not, for it boots thee not. What boots not?

Die häufigen Fälle des zweisilbigen Gebrauchs von *fire* und des syllabischen Werthes von *r* überhaupt machen das zweite und vierte Beispiel unvollständig. Unhaltbar nämlich ist der von den Herausgebern erhobene Einwand, „es sei weit unwahrscheinlicher, dass ein und dasselbe Wort in einem Verse zweierlei Aussprache habe, als dass die unbetonte Silbe vor *twelve* von dem Dichter absichtlich ausgelassen sei.“ Das Wort *year* konnte an beiden Stellen zweisilbig

sein, da ein dreisilbiger fünfter Fuss nicht ungewöhnlich und d
Gebrauch derselben Endung bald als zwei getrennter metrischer Silbe
und bald als Theil eines dreisilbigen Fusses ausnehmend gewöhnlic
ist. Er findet sich in zwei auf einander folgenden Zeilen bei de
Endungen von *religion* und *patient:*

It is religion that doth make vows kept;
But thou hast sworn against religion. KJ 3, 1, 53 (342', 279)
Be patient, gentle queen, and I will stay.
Who can be patient in such extremes? 3 H[6] 1, 1, 109 (528', 214

In dem dritten Beispiele wird das Metrum gerettet durch di
einfache Auflösung von *is't* in *is it,* welche die Herausgeber i
ihrem Texte haben. Auch in dem zweiten könnte man lese
that is und in dem letzten könnte, wie Pope vermuthet, zu Anfan
ein *'Tis* ausgefallen sein. Diese Erwägungen zeigen, wie vorsichti
man sein muss, ehe man über einen solchen Punkt entscheidet, un
eine wie reiche Fülle von Beispielen erst verglichen sein wolle
Deshalb erscheint es räthlich, die Fälle zu häufen und so gut w
möglich zu classificiren. Auflösungen, dreisilbige Füsse an jede
Stelle, richtige Alexandriner und Verse mit zwei überschüssige
Silben werden in den folgenden Sammlungen ausreichend festgestell
den unvollständigen ersten Takten muss erst noch nachgespü
werden. Viele können zweifelhaft sein und durch geringe Ab
weichung in der Lesart oder Aussprache beseitigt werden, auch vo
denen, welche Abbot in grosser Zahl beibringt (Ed. 1870, 479ª—486
Ein sicherer Fall scheint z. B.

Then the whining schoolboy with his satchel AY 2, 7, 3
(214', 145);

aber in der *Globe Edition* haben die Herausgeber des *Cambridg
Shakespeare* die Verbesserung Rowe's angenommen und lesen:

And then the whining schoolboy with his satchel.

Obwohl ferner in vielen Fällen, wie bei *fear, dear* und andere
Wörtern auf *r* (Abbot 480) eine zweisilbige Aussprache wah
scheinlich ist, so scheint doch in den meisten Fällen irgend welch
andere Erklärung dieser einsilbigen Anfangsfüsse nothwendig z
sein. Ellis schliesst hier mit der sehr einsichtigen Bemerkung, da
der ganze Gegenstand der englischen Versmaasse einer erneuerte
Untersuchung auf Grund des Accents bedürfe, dass die alten d
lateinischen Prosodisten entlehnten Namen der Versfüsse gänzli
irreleitend seien und dass die hergebrachte Skansion der Verse m
dem Accente auf einer Silbe um die andere nur den Grammatike
bekannt, von den Dichtern selbst aber nie geübt worden sei.

dieser Beziehung hatte der Verfasser schon früher seine Ansicht ausgesprochen und an modernen Versen erläutert (pp. 333 ff.). Er sagt da:

In dem modernen fünffüssigen Verse muss eine Haupthebung liegen auf der letzten Silbe

entweder des zweiten und vierten Takts,
oder des ersten und vierten Takts,
oder des dritten und irgend eines andern Taktes.

Gewöhnlich fällt auch auf die letzte Silbe des fünften Taktes eine Hebung, aber wenn einer von den drei oben erwähnten Bedingungen genügt ist, erscheint der Vers, was die Hebungen anlangt, vollständig, ohne Rücksicht, welche anderen Silben mehr und weniger Hebung oder Länge besitzen. Die Länge der Silben zumal hat zwar viel Bedeutung für die Kraft und den ganzen Charakter des Verses, bildet aber keinen Theil seiner rhythmischen Gesetze; und ein Irrthum ist die Voraussetzung, als seien gewöhnlich oder regelmässig fünf Hebungen, für jeden Fuss eine, vorhanden. Abbot kann sich von der hergebrachten Auffassung noch nicht so ganz frei machen und sagt nur, dass die accentuirte Silbe im Verse durchaus nicht emphatisch sein müsse. Nach einer Analyse mehrerer tragischen, aus verschiedenen Stücken entnommenen Verse Shakespeare's müsse er sagen, dass weniger als ein Vers von dreien die volle Zahl von fünf emphatischen Accenten, ungefähr zwei von dreien nur vier haben und einer unter fünfzehn drei.

Ellis bemerkt dazu, wie uns scheint, sehr richtig, dass ein anderer Leser derselben Verse wesentlich verschiedene Verhältnisse herausfinden möchte, so viel hänge von dem eigenthümlichen rhythmischen Gefühle jedes einzelnen Lesers ab.

Für das Folgende ist ein Eingehen von unserer Seite auf Einzelnheiten unthunlich; es sind theilweise sehr reiche und genaue von Abbot veranstaltete und von Ellis ergänzte Sammlungen, deren Inhalt und Bedeutung im Allgemeinen anzugeben hier genügen muss.

Zunächst werden einige *Miscellaneous Notes* gegeben, in denen verschiedene bemerkenswerthe Erscheinungen grammatischer, lexikalischer und metrischer Art zusammengestellt und belegt sind, insbesondere wird die Aufmerksamkeit gerichtet auf eine reiche Menge von Wörtern, welche bei Shakespeare einen ungewöhnlichen Accent zeigen unter Vergleichung der eigenen Beobachtung mit den von Abbot gegebenen Sammlungen. Dies bietet die Gelegenheit, Auszüge aus einem der ältern, diesen Gegenstand mit berührenden Werke mitzutheilen, nämlich Cap. XXV. De Accentu aus Gill's Logonomia.

Es ist dies ein Buch, welches der Verfasser bereits in dem fünften Paragraphen dieses achten Kapitels für die Bestimmung der Aussprache Spenser's und seiner Zeitgenossen benutzt und im ersten Theile Kap. II, § 1 unter seinen Autoritäten angeführt hatte: „*1619 first ed. 1621, second ed., 17—19 James I., Gill, Alexander. Logonomia Anglica. Quâ gentis sermo facilius addiscitur. Conscripta ab Alexandro Gil, Paulinae Scholae magistro primario. Secundò edita, paulò correctior, sed ad usum communem accomodatior. Small 4to.*“ Dann kommt eine aus Abbot 460—473 entnommene, aber von Ellis genau revidirte und mit seinen Bemerkungen begleitete Liste von Wörtern, die entweder durch Abwerfen der Vorsilbe (wie z. B. *(em)boldened*, *(a)bove*, *(a)bout*, *(up)braid*, *(be)cause*, *(be) ware*, *(en)joy* etc.) oder sonst (wie *gent(le)*, *gentl(e)man*, *gent(tle) man*, *ignom(in)y*, *par(i)lous* = *perilous*, *God b(e with) ye*, *inter (ro)gatories* etc.) verkürzt erscheinen. Gegen Abbot erhebt sich hier der berechtigte Einwand, dass derselbe in seinem Verlangen, den Gebrauch dreisilbiger Versfüsse und richtiger Alexandriner möglichst einzuschränken, viele Elisionen annehmen zu müssen glaube, welche oft zweifelhaft erscheinen und gewiss meistentheils unnöthig sind. Nach Ellis begegnen unzweifelhafte dreisilbige Füsse an jeder der fünf Stellen und gelegentlich kommen in einem einzigen Verse zwei oder sogar drei vor; viele von den gesammelten Fällen hat Abbot entweder gar nicht angemerkt oder durch Annahme von Contraktion und dergleichen zu beseitigen gesucht. Wir führen die Fälle an, wo gleich in der ersten Stelle ein dreisilbiger Fuss unbedingt vorhanden ist und diejenigen, wo in einer Zeile der Fall selbst dreimal wiederkehrt; es sind dies die seltensten Beispiele, während sich die Erscheinung häufiger in der zweiten, dritten, vierten, fünften Stelle oder zweimal in demselben Verse beobachten lässt, eine ziemliche Anzahl aber auch der Art sind, dass man sie wohl zweisilbig lesen könnte, doch aber, nachdem einmal das Vorhandensein so vieler unzweifelhaft dreisilbiger Füsse festgestellt ist, lieber auch als solche nehmen wird.

First Measure Trissyllabic.

Barren winter with his wrathful nipping cold. 2 H 6 2, 4, 1 (506′ 3) Abb. 463. *Having God, her conscience, and these bars against me* R 3 1, 2, 88 (560, 235) Abb. 466. *I beseech your graces both to pardon her* R 3 1, 1, 10 (557, 48) Abb. 456. *Naught to do with Mistress Shore! I tell thee, fellow* R 3 1, 1, 13 (557, 98). *By your power legatine within this kingdom.* H 8 3, 2, 91 (611, 339). *In election for the Roman empery* TA 1, 1, 3 (688′, 22).

Three Measures Trissyllabic.

To the discontented members the mutinous parts. C*(oriol)* 1, 1, 33 (655, 115), Abb. 497 (nur im Index).

Given to captivity me and my utmost hope. Oth. 4, 2, 29 (902, 51). Für die zweite Stelle werden 5, für die dritte etwa 30, für die vierte 11, ebenso für die fünfte 11, für zweimal in einem Verse vorkommende dreisilbige Füsse 12, endlich weniger unzweifelhafte Fälle 25 belegt.

Wie verhält es sich bei Shakespeare mit den Alexandrinern? Nach Ellis nimmt der Dichter keinen Anstand solche, das heisst sechsfüssige Verse, so oft es ihm nur passt zu verwenden; auch sie enthalten bisweilen dreisilbige Füsse. Einige darunter sind deutlich markirt, in anderen dagegen hat das letzte Wort auf der drittletzten Silbe einen so starken Accent, dass die beiden Endsilben mehr wie ein Zusatz zu dem letzten Fusse, wie eine überschüssige Silbe, als wie ein besonderer Fuss für sich klingen. Diese beiden Arten werden demnach getrennt behandelt. Zunächst wendet sich hier Ellis wieder gegen Abbot. Dieser, sehr wenig geneigt, Alexandriner zuzulassen, sagt 493, ein eigentlicher Alexandriner wie etwa der von Dryden: „*And nów / by wínds / and wáves / my lífe / less límbs / are tóssed*“ mit sechs deutlichen Accenten sei bei Shakespeare selten zu finden, giebt aber andererseits zu, dass Verse mit fünf Accenten selten seien. Er verwirrt eben absichtlich die Zahl der Accente oder Hebungen mit der Zahl der Füsse. Daher die verschiedene Auffassung. Ellis geht von folgenden Grundsätzen aus: Der wahre Alexandriner hat eine Pause am Ende des dritten Fusses und besteht daher aus zwei je dreifüssigen Theilen. Dies tritt sehr entschieden vor in dem heroischen Alexandriner der Franzosen, wo in dem Sinne so gut wie an dem Ende des Wortes eine natürliche Pause sein muss. Diese Alexandriner nennt Abbot Trimeter Couplets, d. h. Verspaare von zwei je dreifüssigen Versen, eine vollständig neue Auffassung, nach der allerdings gerade die regelmässigen Alexandriner gar keine sein sollen. Aber die Regel, wonach der dritte Fuss mit einem Worte enden muss, wird von den englischen Schriftstellern nicht so streng beobachtet als von den französischen und deutschen. Jedermann giebt zu, dass der Schlussvers der Spenserstanze ein Alexandriner ist oder wenigstens sechs Füsse hat. Nun sind in den 55 Stanzen der *Faery Queen*, Buch 1, Canto 1 nicht weniger als 44 vollkommene Alexandriner (Trimeter Couplets), 9, in denen der dritte Fuss nicht mit dem Worte endet und 2 (Stanze 30 und 42), in denen der dritte Fuss zwar mit einem Worte endet,

aber der Sinn keine Pause gestattet. Dies genügt vollständig, um die Regel für Shakespeare's Zeitgenossen festzustellen, um zu zeigen dass Abbot's Trimeter-Couplets als regelmässe Alexandriner angesehen werden müssen und das Hinüberreichen eines Wortes aus dem dritten Fusse in den vierten zuzugestehen, welches im Französischen unzulässig ist. Vergebens sucht also Abbot die meisten Alexandriner zu beseitigen durch Annahme von Verschleifungen, Contraktionen, überschüssigen Silben in der Mitte des Verses, Ausstossungen, durch besondere Versarten wie ***trimeter couplets***, ***comic trimeters*** und ***apparent trimeter couplets.*** Als Belege wählen wir unter den von Ellis gesammelten deutlichen Alexandrinern nur die aus Henry VIII. entnommenen aus, ebenso von den nach seiner Bezeichnung „***lightly marked Alexandrines***, ***or Verses of five measures with two superfluous syllables.***"

Zu der ersten Kategorie gehören:

Whose honour hearv-en shield from soil! e'en he escapes not H 8 1, 2, 6 (595, 26). ***The monk might be deceiv'd and that 't was dang'rous for him*** 1, 2, 32 (596', 179). ***Pray for me! I must now forsake ye; the last hour*** 2, 1, 32 (600', 132). ***His Highness having lived so long with her and she*** 2, 3, 1 (602', 2). ***Still growing in a majesty and pomp the which*** 2, 3, 1 (602', 7). ***As soul and body's severing! Alas! poor lady!*** 2, 3, 3 (602', 16). ***More worth than empty vanities, yet prayers and wishes*** 2, 3, 22 (603, 69). ***O'ertopping woman's power. Madam, you do me wrong*** 2, 4, 17 (604', 88). ***She intends unto his holiness. I may perceive*** 2, 4, 31 (605', 235). ***His practices to light. Most strangely. O how, how?*** 3, 2, 8 (608, 28).

Zu der zweiten Kategorie werden gerechnet:

Which I do well; for I am sure the emperor 1, 1, 42 (594', 186). ***Wherein? and what taxation? My lord cardinal*** 1, 2, 8 (595, 38). ***That's Christian care enough for living murmurers*** 2, 2, 47 (602. 131). ***Is our best having. By my troth and maidenhead*** 2, 3, 6 (602', 23). ***Go to, I'll make ye know your times of bu-si-ness*** 2, 2, 24 (601', 72). (***business*** dreisilbig, wie gewöhnlich bei Shakespeare). ***Or touch of her good person? My lord, cardinal*** 2, 4, 26 (605, 156). ***Believe me, she has had much wrong, lord cardinal*** 3, 1, 13 (606', 48). ***You're full of heav'nly stuff, and bear the inventory*** 3, 2, 53 (609, 137). ***I am not worthy yet to wear I shall assuredly*** 4, 2, 17 (614', 92). ***'Tis like a pardon after executi-on*** 4, 2, 31 (615, 121). ***Heav'n knows how dearly! My next poor petiti-on*** 4, 2, 27 (615, 138). Wir bemerken dazu nur, das

die auch nach Ellis, wie wir noch weiter sehen werden, viel deutlichere Aussprache der Endsilben in Wörtern wie *cardinal*, *execution*, *petition* zu Shakespeare's Zeit auch in der Art von Versen den Rhythmus eines regelmässigen Alexandriners musste bestimmter vorklingen lassen, als es heut zu Tage bei der gewöhnlichen Aussprache den meisten Lesern scheinen mag. Für die letzten der angeführten Wörter wird dies sofort klar aus dem nächsten Abschnitte, welcher von Shakespeare's Auflösungen oder den Fällen handelt, in denen zwei Silben des alten Dichters heute nur eine einzige ausmachen. Ellis bemerkt darüber: Die im Folgenden aufgezählten Fälle von Auflösung einer Silbe in zwei (wie sie dem jetzigen Leser erscheinen, der in der That zwei Silben zu einer verschliffen hat) sind so deutlich, dass man unmöglich verkennen kann, es sind Fälle von wirklicher, angenommener und gebräuchlicher Aussprache in zwei Silben gewesen. Sie begegnen in den feierlichsten und nachdruckvollsten Stellen, wo die Auflösung jetzt einen schwachen und nachlässigen Eindruck hervorbringen würde, der Art, dass kein neuerer Schriftsteller selbst bei unmittelbarer Nachahmung eines alten Musters sie wagen dürfte. Wir müssen also schliessen, dass alle die Fälle gewohnheitsmässig zweisilbig waren und dass die zahlreichen Fälle wo sie jetzt einsilbig zu sein scheinen als Beispiele von dreisilbigen Füssen, Alexandrinern oder Versen mit zwei überschüssigen Silben erklärt werden müssen. Abbot freilich scheint, schon nach seiner Rubrik „Verlängerung von Worten" 477 entgegengesetzter Ansicht zu sein, den heutigen Brauch als den normalen Zustand und die Auflösung als eine Freiheit des Schriftstellers anzusehen. Das ist, historisch betrachtet, entschieden falsch.

Wir heben aus den Belegen nur wenige besonders interessante beispielshalber hervor:

Here's Glou-ces-ter a foe to citizens H 6 1, 3, 25 (473, 62).

Or horse or oxen from the le-opard H 6 1, 5, 5 (475, 31.)

Mit der grössten Freiheit und in der verschiedensten Weise wird *sanctuary* verwendet:

Go thou fo sanct'ry and good thoughts possess thee. R 3 4, 1 28 (579, 94). Ebenso: *Of blessed sanc-t'ry! not for all this land* R 3 3, 1, 13 (571, 42). Dagegen: *Have taken sanc-tua-ry; the tender princes* R 3 3, 1, 11 (570', 28) und: *You break not sanc-tua-ry in seizing him* R 3 3, 1, 11 (571', 47). Aber sogar: *Oft have I heard of sanc-tu-a-ry men* R 3 3, 1, 14 (571, 56). Unendlich häufig sind die Fälle, wo die Endungen — *tion*, — *sion* und andere auf *ion* (Wörter wie *nation*, *division*, *religion)*; ferner die Endungen —

ience, — *ient*, — *ious*, — *iage*, — *ial*, — *ier* (Wörter wie *patience patient*, *valient*, *gracious*, *carriage*, *soldier*) im Verse Shakespeare's eine Silbe mehr als nach der jetzt üblichen Aussprache haben. Dieselbe Erscheinung, nur vielleicht noch auffallender für das heutige Sprachgefühl, begegnet bei schliessendem — *or*, — *ir*, — *er* nach einem Vokale, bei dem syllabischen *r* und dem syllabischen *l*. Also z. B. *He sent command to the lord may-or straight* H 8 2, 1, 39 (600', 151); so oft *pow-er*, *pray-ers*. Ferner: *You sent me deputy to I-re-land* H 8 3, 2, 73 (610, 260) und so vielmals *fi-re*, *hou-r*, *Hen-r-y*, *em-pr-ess*; endlich: *Me thinks his lordship should be hum-bl-er* H 6 3, 1, 16 (480', 56) und so öfter *Eng-l-and*. Dieses syllabische *l* rechtfertigt nach Ellis auch eine von den Commentatoren vielfach angefochtene Stelle, nämlich: *Does thoughts unveil in their dumb cra-dl-es Troil. a. C.* 3, 3, 35 (639', 200); man conjicirte: *dumb crudities*, *dim crudities*, *dumb oracles*, *dumb orat'ries*, *dumb cradles laid*, *dumb radicles*, *dim particles*, *dumb characters*, wozu unser Verfasser bemerkt: „*The preceding and following examples show that there is no metrical, as there is certainly no rational ground for such dim crudities.*“

Als die dritte und letzte Quelle, aus der man hoffen könne, die Kenntniss der Aussprache zu schöpfen, waren die Reime genannt. Allein jede genauere Beobachtung zeigt, dass auch aus ihnen oder doch aus ihnen allein wenig Sicheres zu gewinnen ist. Diese Erfahrung hatte Ellis bereits bei der vorangegangenen Untersuchung der Reime Spenser's gemacht und sagt im Anschluss daran, dass von vorne herein eine grosse Regelmässigkeit bei einem Dichter fast derselben Zeit, der ohne Zweifel mit Spenser's *Faery Queen* genau bekannt war, kaum zu erwarten sei. Wenn er sich auch nicht ganz so viel Freiheiten gestattete, seine Gedichte zeigen so wenig wie die in den Schauspielen zerstreuten Lieder eine besondere Regelmässigkeit und Strenge im Gebrauche der Reime. Nicht ungewöhnlich sind consonantische Reime, wo die Endconsonanten dieselben die vorhergehenden Vokale aber verschieden sind; reichlich verwendet sind Assonanzen, wo die Vokale gleich, die Endconsonante aber verschieden sind. Beides zusammengenommen ist es gan unmöglich, aus vereinzelten oder selbst gelegentlich wiederkehrende Beispielen die wahre Aussprache des Vokals oder des Consonante zu bestimmen. Es ist deshalb befriedigend zu finden, dass als e Ganzes betrachtet, das System der Reime die Schlüsse bestätig welche früher aus der Betrachtung der rein äusseren Quellen g zogen werden konnten, und dies Ergebniss lässt die Mühe lan

wieriger Untersuchung nicht vergeblich erscheinen. Wir fügen aus den reichen Verzeichnissen von Belegstellen, pp. 953—966, nur wenige bei, die besonders geeignet sind, die Freiheit, oder wenn man will Willkür des Dichters in dem Gebrauche der Reime zu beweisen. So z. B. reiche Reime:

me me MN *(Midsummern.)* 1, 1, 41 (163, 198); *mine mine* MN 1, 1, 43'(163, 200); *invisi-ble sensi-ble* VA 434 (1007), wo der Reim auf *ble* fällt; *bilber-ry slutte-ry* MW 5, 513 (65, 49) mit dem Reime auf *ry*.

Consonantische Reime: *father hither* LL 1, 1, 34 (136', 139) *foppish apish* KL*(ear)* 1, 4, 68 *song* (853, 182) *corn harm* KL 3, 6, 16 *song* (865', 44), wo *n* und *m* als gleich gelten; *sycamore hour* LL 5, 2, 42 (152, 89). *Moor deflour* TA 2, 3, 41 (696, 190) *down bone* TC 5, 8, 4 (652', 11), von denen allerdings die letzten in der Aussprache Shakespeare's vollkommer waren als heute.

Assonanzen: *labour father* in dem Räthsel P 1, 1, 11 (978, 66), als absichtlich mangelhafte Reime *invisible steeple* TG 2, 1, 73 (25', 141); *lady baby* MA 5, 2, 11 (132, 37). Aber auch *broken open* VA 47 (1003'); S 61, 1 (1038'); *plenty empty* T 4, 1, 24 (15', 110); vgl. *open'd betoken'd* VA 451 (1007) in ganz ernsten Stellen; *win him* TC 3, 3, 35 (639', 212); *farthest harvest* in der Maske T 4, 1, 24 (16, 114).

Sehr zahlreich sind die Beispiele für Reime zwischen dem langen *a* und dem kurzen *a*; zwischen *ai*, *ei* und *a*, *ea;* zwischen *ea* und langem *e*, kurzem *e*, *ee*, *ie;* zwischen dem unbetonten schliessenden *y* und langem *i;* zwischen dem langen *o* und dem kurzen *o*, *ow*, *ou*, *oo;* zwischen *gh* und *f* (vgl. *caught her*, *daughter*, *slaughter*, *halter* in einem Liede des Narren KL 1, 4, 101 (854', 340). Bemerkenswerth sind ausserdem die häufigen Fälle, in denen die Wirkung des schliessenden *r* zur Geltung kommt.

Um den Leser seines Werkes in den Stand zu setzen, auch die von *White* mitgetheilten Ergebnisse über die Aussprache Shakespeare's vergleichend zu prüfen, giebt Ellis dieselben von seinen Erläuterungen und Bemerkungen begleitet; sie erstrecken sich auf die Buchstaben *a*, *ch*, *e*, *ea*, *eau*, *ei*, *ew*, *gh*, *h*, *i*, *ie*, *l*, *o*, *oa*, *oi*, *oo*, *ou*, *qu*, *s*, *th*, *u*, *ure*. Wir erwähnen dabei nur, dass danach die Aussprache in wesentlichen Stücken eine andere gewesen wäre als die jetzige, z. B. die Wörter *have*, *my*, *suiting*, *with*, *nothing* gelautet haben würden etwa wie *haive*, *me*, *shooting*, *wit*, *noting;* die Wörter *discourse*, *reason*, *mourned*, *soul*, *uncle*, *function*, *conceit* aber etwa wie *discoorse*, *rayson*, *moornd*, *sowl*, *ooncle*, *foonction*, *consayt*, wenn in der Bezeichnung der jetzt herrschenden Aussprache *ai* den langen

E-laut, *oo* den langen U-laut bedeutet. Ellis stimmt in Manchem, wie in der letzten Reihe, bei, während er in vielen Punkten, wie für die Wörter der ersten Reihe, wie sich zeigen wird, zu ganz anderen Resultaten gelangt ist. Diese sollen denn im Folgenden nach der „*Summary of the conjectured pronunciation of Shakspere*" pp. 973—985 zusammengestellt werden, natürlich nur den Hauptzügen nach und ohne dass wir die Begründung und Verweisung im Einzelnen mitgeben können.

Shakespeare wurde geboren 1564, war seit 1589 *joint proprietor* des *Blackfriars Theatre*[1]) (vgl. jedoch die von Ellis beigefügte und genau in seinen Worten gegebene Bemerkung, die vielleicht manchen Lesern willkommen sein wird) und starb 1616. Er stammte aus Warwickshire und der Hauptgewährsmann für die Aussprache jener Zeit, Dr. Gill, aus Lincolnshire, aber solche örtliche und persönliche Besonderheiten müssen unberücksichtigt bleiben. Was festgestellt werden soll, das ist die Aussprache, in welcher seine Schauspiele während des letzten Jahrzehnts des sechszehnten und während des ersten Jahrzehnts des siebenzehnten Jahrhunderts aufgeführt wurden. Man darf billiger Weise annehmen, dass diese Aussprache durch das nächstvorhergehende Vierteljahrhundert bestimmt war, während dessen sich die Schauspieler sie angeeignet haben müssen; und nach den Bühnengewohnheiten des neunzehnten Jahrhunderts zu urtheilen, wird dieselbe wahrscheinlich eine archaistische Färbung gehabt haben.

Was also zunächst die Consonanten anbetrifft, so bieten sie keinerlei Schwierigkeit, das heisst, die Aussprache fast aller scheint durchschnittlich seit Shakespeare's Zeiten sich nicht ver-

---

[1]) This is the usual belief. Mr. Halliwell, in a letter in the Athenæum of 13 Aug., 1870, p. 212, col. 3, says that he has recently discovered a series of documents concerning the establishment of the Globe and Blackfriars theatres, which dissipate a mass of conjecture and throw much light on the history of the Elizabethan stage. „It is now certain", he says, „that Shakspeare, who is more than once alluded to by name, was never a proprietor in either theatre. His sole interest in them consisted in a participation, as an actor, in the receipts of „what is called a house". And in the Athenæum of 24 Sept., 1870, p. 398, col. 1, he explains that „this does not mean what is now implied by the ordinary expression of an actor sharing in the receipts of the house. In Shakspeare's time, the proprietors took absolutely the entire receipts of certain portions of the theatre. „The house" was, therefore, some other part or parts of the theatre, the receipts of which were divided amongst Shakspeare and other actors, and in which a proprietor had no share, unless, of course he was an actor as well as a proprietor." [S. Sh.-Jahrb. VI, 363. D. Red.]

ändert zu haben. Bemerkung verdienen nur *g*, *gh*, *k*, *l*, *r*, *s*, *t*, *wh* und *wz*.

Gn und *kn* zu Anfange der Wörter nämlich liessen nach allen Ermittlungen das *k* und *g* noch deutlich hören; auch Noyes und Peirce sagen, dass *k* vor *n* und *w* vor *h* unwandelbar gelautet zu haben scheinen; vergleiche *wh* und *wz*.

Was *gh* anlangt, so scheint kein Zweifel darüber zu sein, dass es beim Sprechen noch gehört wurde, höchstens darüber, wie stark es noch lautete; denn sicher ist, dass es im sechszehnten Jahrhunderte noch ein kräftiges gutturales *ch* (wie in unserem deutschen Worte *Dach*) gewesen sein muss, sich aber allmählich in einen blossen Hauchlaut abschwächte und bereits im Laufe des siebenzehnten Jahrhunderts gänzlich verstummte. Sehr passend wird der ähnliche Uebergang im Deutschen verglichen von dem alten *nieht*, dem gewöhnlichen *nicht* zu dem mundartlichen *nit*. Für Shakespeare glaubt Ellis dem *gh* den Klang eines deutlichen *h*, wie im englischen *he* zuweisen zu müssen, den er in seiner paläotypischen Umschrift mit H bezeichnet. Noyes und Peirce sagen: Der Laut des gutturalen *gh* muss schwach gewesen sein, da Baret, Smith und Jonson es dem *h* gleichstellen. Sein Laut muss zu Shakespeare's Zeit im Verschwinden gewesen sein, denn 1653 war er ein Provinzialismus (Wallis p. 31).

L und *r* sind, wie sich besonders bei den sogenannten Auflösungen ergab, oft syllabisch zu sprechen e r und e l, also *Ireland* etwa wie Eierland, *England* wie Engeland.

Das *s* war anscheinend oft und unter den nämlichen Umständen wie jetzt der sanfte Laut des englischen *z*; ferner waren *t* und *s* oft gleich *s*, da wo sie jetzt im Französischen so ausgesprochen werden. Die zahlreichen Fälle von Auflösungen müssen den vollen Beweis dafür liefern, dass in diesen Fällen der moderne Laut *sh* noch nicht bekannt oder wenigstens noch nicht anerkannt war. Noyes und Peirce schliessen erstens, dass *—tion*, *—sion* zweisilbig waren, aber schon zu einer Silbe konnten zusammengezogen werden; zweitens, dass sie fast, wo nicht ganz, den modernen französischen Laut hatten.

Dagegen scheint Ellis mit Recht die Annahme White's zu bestreiten, dass *th* vielfach mit dem blossen *t* vermischt und wie dieses ausgesprochen worden sei; er weist insbesondere die Hauptstütze, die Stelle MA 2, 3, 15 (118', 57) „*note, notes, forsooth, and nothing*“ als trüglich nach, wo *noting* zu lesen sei; nur das sei richtig, dass die Schriftsteller des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts in

nicht sächsischen Wörtern das *t* und *th* vielfach verwechselten; vgl. Mätzner 1, 132.

Der Wortanfang *wh* muss auch da, wo heute nur noch *h* hörbar ist, gelautet haben, also in *who, whole* so gut wie in *what, which;* ebenso *wr* nicht bloss wie *r*, sondern mit dem W-laut vor dem *r* oder wenigstens mit einer Art Umkehr gleich dem Anlaute des heutigen französischen *roi*, wo hinter dem *r* eine Art von *w* oder *u* vor dem A-laute vernommen wird.

Weit bedeutender und in manchen Fällen schwieriger festzustellen sind die Abweichungen, die in der Aussprache der Vokale angenommen werden müssen. Sie ergeben sich aus nachstehender Tabelle, in welcher die in Klammern gesetzten Buchstaben die paläotypischen Lautzeichen bedeuten, welche natürlich einer Erklärung nach dem pp. 3 ff. von Ellis gegebenen Schlüssel bedürfen, einmal erklärt aber auch fast genügen werden, um die weiter unten mitzutheilenden Stellen aus dem Dichter in paläotypischer Umschrift lesbar zu machen.

A = (aa a), d. h. es ist der Laut des *a* im ital. *matto,* franz. *chatte* (oder da die Verdoppelung des Vokalzeichens immer die Länge des Lautes angiebt) der des langen *a* im ital. *mano,* engl. *father.*

Ai = (ai) und selten = (ee); d. h. es lautet gewöhnlich wie der Vokal in dem engl. *aye,* dem deutschen *Hain,* dem ursprünglichen Doppellaute *a—i* noch etwas näher als das gewöhnliche *ei* in den engl. Wörtern *eye, time* (paläotypisch əi) oder das portugies. *ei* des schottisch gesprochenen *time* (paläotypisch ei). Nur selten dagegen wie der lange E-laut des engl. *mare, Mary,* die Dehnung von (e) dem Laute des kurzen *e* im engl. *met,* deutschen *fett.*

Au = (AA), d. h. dem breiten nach *o* herübertönenden Laute des engl. *awn,* der Dehnung des kurzen (A) im engl. *want.*

E lang = (ee), selten gleich (ii), d. h. meist der lange E-laut, selten der lange I-laut. Ellis unterscheidet (i) und (ii) als die offeneren Vokale, wie zu Anfange der engl. *event* und *eve,* von *(i)* und *(ii)* wie der erste Vokal im engl. *river* und als Länge das beim Singen gedehnte *i* des engl. *happy.*

Ea gewöhnlich = (ee), selten gleich (ii), seltener gleich (a) und gelegentlich gleich (e).

Ee = (ii).

Ei = (eei) oder = (ee), selten = (ai). Das (eei) gilt als Zeichen eines fast diphthongischen Lautes, der eben aus (ee) und nachklingendem (i) besteht und gelegentlich in dem engl. *they* gehört wird.

Eo = (ii) oder (ee).

Eu = (eu) oder (yy). Davon bezeichnet das erste den Laut ersten Silbe des ital. *Europa*, in der Cockney- und Yankeesprache von engl. *town* vernehmbar; (y) dagegen gilt für das z. *u* in *hutte*, das deutsche *ü* in *Hütte* und (yy) demnach als nung davon als der entsprechende lange Laut im franz. *flûte*, tschen *Gemüth*.

I lang = (ei); vgl. unter *Ai*.

I kurz = *(i)*; vgl. unter *E* lang.

Y am Ende des Wortes gewöhnlich = (ei).

Ii in der Mitte = (ii), am Ende = (ei) oder *(i)*.

O lang; gewöhnlich = (oo), gelegentlich = (uu).

O kurz, gewöhnlich = (oo), gelegentlich = (u) oder *(u)*.

Auch hier unterscheidet Ellis die offeneren Laute (o), das ital. *aperto*, im franz. *homme*, und seine Dehnung (oo), den zweiten eil des ital. *uo* in *uomo*, provinziell im engl. *home*, von *(o)*, dem ehr geschlossenen Laut im engl. *omit*, amerikanisch ausgesprochenen *tone*, *whole* und seiner Länge *(oo)*, wie im gewöhnlichen engl. *home*; erner (u) im franz. *poule* und (uu) in dem engl. *pool* von *(u)* im engl. *pull* und dessen Länge *(uu)*.

Oa = (oo); vgl. unter *O*.

Oe = (oo).

Oi = (oi), d. h. dem Laute des norddeutschen *eu* in *neu*, doch gelegentlich = (uui), der diphthongischen Verbindung von (uu) und (i).

OO = (uu), vgl. unter *O*.

Ou = (oou ou), d. h. dem längeren oder kürzeren offenen O-laut mit einem Nachklange von *u*, wie man den ersten in provinzieller Aussprache des engl. *know* (gewöhnlicher lautet dies mit (*oo*u) also mehr geschlossenem *o*), den zweiten im holländ. *ou* hört.

U lang = (yy); vgl. unter *Eu*.

U kurz = (u) oder = *(u)*; vgl. unter *O*.

Irgend welche Abweichung von diesem gewöhnlichen Brauche bedarf einer besondern äusseren Autorität, und wenn eine Gruppe zwei Werthe hat, muss man auf dieselbe Autorität zurückgehen oder dafür die Analogie berücksichtigen, die sich in dem ganzen Gange und der Richtung offenbart, welche der Lautwandel in ähnlichen Wörtern genommen hat. Vergleiche oben über diesen Gegenstand das aus Ellis pp. 225—240 Mitgetheilte. Natürlich muss auch der üblichen Mannigfaltigkeit der Orthographie in dem sechszehnten

Jahrhundert und dem Beginne des siebenzehnten Rechnung getragen werden. Wir besitzen von Shakespeare's Schreibweise keine anderen Proben als seine Unterschrift und haben keinen Grund zu der Annahme, dass jene systematischer oder regelmässiger als die der anderen Schriftsteller seiner Zeit gewesen sein werde.

Um nun diese für Shakespeare erschlossene oder vermuthete Aussprache im Ganzen zu zeigen, sollen die von Ellis pp. 986—996 mitgetheilten und nach seinem paläotypischen Systeme umgeschriebenen Stellen aus dem Dichter dienen. Wir heben davon einige der bekanntesten und kürzesten aus, um dann mit einigen allgemeinen Bemerkungen zu schliessen, welche er den Proben vorausschickt. Zum leichten Verständniss der paläotypischen Schrift aber wird nach dem oben über die Abweichungen in den Lauten der Vokale Beigebrachten nur noch Folgendes erforderlich sein. Die Buchstaben haben ihren gewöhnlichen, meist auch in dem Deutschen und Englischen übereinstimmenden Werth, wo nicht ausdrücklich das Gegentheil angegeben ist; dies soll geschehen, wo irgend Zweifel entstehen könnten. Ein Punkt hinter einem Buchstaben dient dazu, die voraufgehende Silbe als diejenige zu bezeichnen, welche in dem Worte den Ton hat, ist also nur bei den mehrsilbigen Wörtern nöthig; der Apostroph giebt an die „*simple voice*", d. h. Wörter wie *little*, *open* erscheinen zur Angabe der jetzigen Aussprache in der Gestalt *lit*·'l, *oo*·p'n.

Dh = dem weicheren Laute des engl. *th*, wie in *thee* (dhii).

Dzh = dem weichen Quetschlaute im engl. *judging;* dies Wort würde nach seiner jetzigen Aussprache in der Umschrift so aussehen (indem der Vokal des engl. *but* durch das umgekehrte *e* (ə), der Nasal aber durch (q) bezeichnet wird) dzhədzh·*i*q.

G = dem *g* im engl. *go* (g*oo*).

H = dem *h* im engl. *he* (ʜii).

J = dem engl. *y* in *yet* (ɹet).

Q = dem Nasallaut im engl. *singer* (*s*iq·ɹ, indem das umgekehrte *r* das engl. vokalische *r*, auf das kein Vokal folgt, bezeichnet).

S = dem *s* im engl. *so* (s*oo*).

Sh = dem *sh* im engl. *she* (shii).

Sz = dem anlautenden *s* in dem deutschen *so* (sz*oo*).

Th = dem härteren engl. *th* in *thin* (thin).

Tsh = dem scharfen Quetschlaute des engl. *chest* (tshest).

V = dem engl. *v* in *veal* (viil).

W = dem engl. *w* in *witch* (witsh).

Z = dem engl. *z* in *zeal* (ziil).
Zs = dem am Schlusse der Wörter voll ausgesprochenen engl. oder *z* in *days*, *buzz* (deezs, bəzs).
Au = dem deutschen *au* in *haus* (haus).
Ui = dem franz. *oui* (ui).

I. — Mar·tshaunt ov Ven·*is*.

Akt 4, Seen 1, Spiitsh 15. Kom·edeiz, p. 179 (Fol. 1623).

50. Por·s*i*a.

Dhe kwal·*iti* of mer·s*i* *iz* not straind,
It drop·eth az dhe dzhen·t'l rain from ʜev'n
Upon· dhe plaas beneedh·. *It iz* tweis blest,
It bles·eth ʜ*i*m dhat giivz and ʜ*i*m dhat taaks.
-T *iz* meiʜ·t*ie*st *in* dhe meiʜ·t*i*est. *It* bikumz·
Dhe throon·ed mon·ark bet·er dhan ʜ*i*z kroun
H*iz* sep·ter shoouz dhe foors of tem·porᴀᴀl pou·er,
Dhe at·r*i*byyt tu ᴀᴀu and madzh·estei,
Wheer*in*· duth s*i*t dhe dreed and feer of k*i*qz.
But mer·s*i* *iz* abuv· dh*is* sep·terd swai,
It iz enthroon·ed *in* dhe ʜarts of k*i*qz,
It iz an at·r*i*byyt tu God ʜ*i*mself·;
And eerth·lei pou·er duth dhen shoou leik·est Godz,
When mer·s*i* see·z'nz dzhust·*is*. Dheer·foor, Dzheu,
Dhoouʜ dzhust·*is* bii dhei plee, kons*i*d·er dh*is*,
Dhat *in* dhe kuurs of dzhust·*is*, noon of us
Shuuld sii salvaa·s*i*un. Wii du prai for mer·s*i*,
And dhat saam prai·er duth teetsh us ᴀᴀl tu ren·der
Dhe diidz of mer·s*i*.

II. — Dhe Sek·und Part of K*i*q Hen·erei dhe Foourth.

Akt 3, Seen 1, Spiitsh 1. H*is*·toreiz, p. 85.

1. K*i*q.

Hou man·*i* thou·zand of mei puur·est sub·dzhekts
Aar at dh*is* ou·er asliip·? Oo Sliip, oo dzhen·t'l Sliip,
Naa·tyyrz soft nurs, ʜou ʜaav ei freiʜt·ed dhii
Dhat dhou noo moor w*i*lt waiʜ mei ei·l*i*dz doun,
And stiip mei sens·ez *in* forget·fulnes?
Whei raadh·er, Sliip leist dhou *in* smook·*i* kr*i*bz,
Upon· uneez·*i* pal·adz stretsh·*i*q dhii
And ʜuisht w*i*th buz·*i*q neiʜt·fleiz tu dhei slum·ber,

Dhen *i*n dhe per·fyymd tsham·berz of dhe greet,
Un·der dhe kan·opeiz of kost·lei staat,
And luld w*i*th soundz of swiit·est mel·odei?
Oo dhou dul God! Whei leist dhou w*i*th dhe vei
*I*n looth·sum bedz, and leevst dhe k*i*q·lei kuutsh
A watsh-kaas, or a kom·on lar·um-bel?
W*i*lt dhou, upon· dhe HEIH and g*i*d·*i* mast,
Seel up dhe sh*i*p·bwoiz eiz, and rok H*i*z brainz
*I*n kraad·l of dhe ryyd *i*mper·*i*us surdzh,
And *i*n dhe v*i*z*i*taa·s*i*un of dhe weindz,
Whuu taak dhe ruf·*i*an b*i*l·oouz bei dhe top
Kurl·*i*q dheeir monstrus HEdz, and HAq·*i*q dhem
W*i*th deef·n*i*q klaam·urz *i*n dhe sl*i*p·ri kloudz,
Dhat, w*i*th dhe HURl·ei, Deeth *i*tself· awaaks·?
Kanst thou, oo par·s*i*al Sliip, giiv dhei repooz·
Tu dhe wet see·bwoi *i*n an ou·er soo ryyd:
And *i*n dhee KAAlm·est and moost st*i*l·est neiHt,
W*i*th AAl aplei·AAnses and meenz tu buut,
Denei· it tu a k*i*q? Dhen HAp·*i* Loou, lei doun!
Uneez·*i* leiz dhe HEd dhat weerz a kroun.

III. — Dhe Tradzh·ed*i* of Ham·let, Pr*i*ns of Den·mark.

Akt 3, Seen 2, Spiitsh·ez 1—5. Tradzh·edeiz, p. 266.

1. Ham·let.

Speek dhe spiitsh, ei prai JUU, az ei pronounst· *i*t tu JUU, tr*i*p·*i*qlei on dhe tuq. But *i*f JUU moudh *i*t, az man·*i* of JUUr plai·erz duu, ei HAd as liiv dhe toun·krei·er HAd spook mei leinz. Nor duu not SAAu dhe aair tuu mutsh w*i*th JUUr HAnd, dhus, but yyz AAl dzhent·lei. For *i*n dhe ver·*i* tor·ent, tem·pest, and, az ei mai sai, dhe wherl·weind of pas·iun, JUU must akwei·er and biget· a tem·perAAns dhat mai giiv *i*t smuudh·nes. Oo! *i*t ofendz· mi tu dhe sooul, tu sii a robus·t*i*us per·w*i*g-paa·ted fel·oou teer a pas·*i*un tu tat·erz, tu ver·*i* ragz, tu spl*i*t dhe eerz of dhe ground·l*i*qz, whuu, for dhe moost part, aar kaa·pab'l of noth·*i*q, but *i*neks·pl*i*kab'l dum shoouz, and nuiz. Ei kud HAAv sutsh a fel·oou wh*i*pt for oorduu·*i*q Ter·magaunt; *i*t out· HEr·odz Her·od: prai JUU, avoid· *i*t.

2. F*i*rst Plai·er.

Ei war·AAnt JUUr on·ur.

3. Ham·let.

Bii not tuu taam neeidh·er; but let JUUR ooun d*i*skres·*i*un bii ur tyy·tur. Syyt dhe ak·s*i*un tu dhe wurd, dhe wurd tu dhe ak·s*i*un *i*th dh*i*s spes·*i*AAl obzer·VAAns, dhat JUU oorstep· not dhe mod·estei f naa·tyyr. For an·*i* th*i*q soo overdun· *iz* from dhe pur·pus of lai·*i*q, whuuz end booth at dhe f*i*rst and nou, WAZ and *iz*, tu HOOULD z tweer dhe m*i*r·ur up tu naa·tyyr tu shoou vertyy HER ooun fee·tyyr, korn HER ooun *i*m·aadzh, and dhe ver·*i* aadzh and bod·*i* of dhe teim, *iz* form and pres·yyr. Nou, dh*i*s overdun·, or kum tar·d*i* of dhooUH t maak dhe unsk*i*l· ful laaH kan·ot but maak dhe dzhyyd*i*s*i*us griv, he sen·syyr of wh*i*tsh oon, must *i*n JUUR alou·ans oorwaiH· a HOOL hee·ater of udherz. Oo, dheer bii plai·erz dhat ei HAAV siin plai, nd HARD udh·erz praiz and dhat HEIH·lei, — not tu speek *i*t pro-aan·lei — dhat neeidh·er HAAV.*i*q dhe ak·sent of kr*i*st·*i*an*z*, nor dhe ;aat of kr*i*st·*i*an, paa·gan, or Nor·man, HAAV soo strut·ed and bel·oud, dha tei HAAV thooUHt sum of naa·tyyrz dzhur·neimen HAD maad nen, and not maad dhem wel, dheei *i*m·*i*taated HYYman·*i*ti soo ab-om·inablei.

4. F*i*rst Plai·er.

Ei HOOP wii HAAV reformd· dhat *i*nd*i*f·erentlei w*i*th us, s*i*r.

5. Ham·let.

Oo, reform *i*t AAltugedh·er. And let dhooz dhat plai JUUR klounz, speek noo moor dhen *iz* set doun for dhem. For dheer bii of dhem, dhat w*i*l dhemselvz· laah, tu set on sum kwan·t*i*t*i* of bar·en spektaa.turz tu laaH tuu, dhooUH *i*n dhe meen teim sum nes·esar*i* kwest·*i*un of dhe plai bii dhen tu bii kons*i*d.erd. Dhat -s vil·anus, and shoouz a most p*i*t·*i*ful amb*i*s*i*un *i*n dhe fuul dhat yyz·ez *i*t. Goo maak JUU red·*i*.

Einige von Ellis dieser Umschrift beigefügte Noten sind zwar zum Verständniss nicht unbedingt erforderlich, werden aber immerhin unsern Lesern nicht unwillkommen sein.

1. Zu *mightiest.* Gill's Aussprache von *igh* als (*eik*h) ist, was den Vokal anlangt, statt der von Salesbury (*ik*h) wegen der Reime *light bite, right spite, might spite* etc. angenommen, aus demselben Grunde aber statt (*k*h) der blosse Hauch (H) vorgezogen.

2. Zu *throne.* Gill's (throon) ist statt der mehr archaistischen Form (truun) bei Salesbury gewählt.

3. Zu *shows* oder *shews.* Auch hier ist dem älteren (sheuz) die ngere Lautung (shoouz) vorgezogen wegen der Reime *shew so, oe shew, suppose shews.*

4. Zu *temporal power*. Die Endung (-ᴀᴀl) wegen der Reime wie *fall general* etc. Die Schreibung (pou·er) soll das syllabische r anzeigen.

5. Zu *pallads*. Dies mag die alte Form und kein Druckfehler sein; *pallets* ist modern.

6. *huish* in der Folio kann absichtlich gesetzt sein. Man vergleiche *whist* = *huisht* = *hushed*, T 1, 2, 99 (5′, 379).

7. Zu *Norman*. Alle Folios lesen *or Norman*, die Quartos aber haben *nor man*, was von den Cambridge Herausgebern aufgenommen ist. Beides ist offenbar irrig. Da Dänemark in dem Stück mit Norwegen im Kriege ist, so ist es möglich, dass Hamlet seine Feinde so hinstellen wollte, als seien sie weder Christen noch Heiden und dass die richtige Lesart *or Norwéyan* gewesen wäre. Es ist dies ein Shakespeare'sches Wort (man sehe M 1, 2, 5 (788′, 31); 1, 2, 13 (789, 49); 1, 3, 35 (790, 95) und konnte leicht von einem Setzer mit *Norman* verwechselt werden, einem bekannteren Worte, welches übrigens in demselben Stücke H 4, 7, 20 (839, 91) in seinem gewöhnlichen Sinne begegnet.

8. Es ist hier offenbar ein Wortspiel mit *humanity* und der alten falschen Schreibung *abhominable*, so dass *abhominably* soviel ist als *inhumanely*. Das *Promtorium* 1450 hat: „*abhominable abhominabilis, abhominacyon abhominacio*", Levins 1570: „*abhominate abhominari*", als wenn es aus dem Lateinischen *ab homine* und nicht von *ab omine* stammte. Im 16. Jahrhundert war die Schreibung *abhominable* gewöhnlich, in der Aussprache war das *h* bald laut, bald stumm.

Ueber den Eindruck, welchen die Verse und Worte Shakespeare's, nach der so festgestellten Aussprache gelesen, auf den modernen Hörer machen, bemerkt Ellis Folgendes:

Wohl mag sie bei dem ersten Hören roh und provinziell klingen. Allein ich habe den Versuch gemacht, einige Stellen vielen Personen, darunter bekannten Erforschern und Kennern der Aussprache, vorzulesen und das allgemeine Ergebniss war ein Ausdruck der Befriedigung, ein Beweis, dass die Poesie durch diese Aenderung nicht ins Lächerliche gezogen wurde, überhaupt darunter keineswegs litt, sondern im Gegentheil an eindringlicher Kraft zu gewinnen schien. So gern aber jeder wahre Freund Shakespeare's erfahren wird, wie die grossartigen Worte dem Publikum des Dichters einst geklungen haben, welche Musik er selbst hineingelegt und in ihnen wiedergefunden hat, wie sie nach seinem Sinne ausgesprochen werden und sich den Weg zu den Herzen seiner Zuhörer gewinnen sollten: so

ist doch natürlich gar nicht daran zu denken, Shakespeare's Stücke jetzt nach dieser Aussprache öffentlich zu lesen oder aufzuführen.[1]) In dieser Beziehung steht die Sprache des 16. Jahrhunderts auf einer völlig anderen Stufe als die des 14. Die Verse und Reime Chaucer's sind ganz unverständlich, wenn er mit der modernen Aussprache gelesen wird. Daher die verschiedenen Uebersetzungen oder vielmehr Ueberarbeitungen, welche Dryden, Pope, Lipscombe, Boyce, Ogle, Betterton, Cobb und andere an ihm ausgeübt haben; daher die neuern Versuche, Chaucer in modernes Englisch umzugiessen, in denen die Worte des Originals so weit beibehalten werden, als es die Forderungen des Reims und des Versmasses nach den Begriffen des 19. Jahrhunderts gestatten. Aber auch dann zeigt sich auf eine peinliche Weise der Eindruck neuer Flicken auf alten Kleidern. Die besten von jenen Versuchen hauchen dem todten Riesen einen neuen und fremden Geist ein und offenbaren auf das schlagendste die Vergeblichkeit des Bemühens, die Gedanken eines Zeitalters in der Sprache eines anderen wiederzugeben. Shakespeare's Verse dagegen hinken auch in der jetzigen Aussprache nur selten, besonders wenn man die sogenannten Auflösungen nicht berücksichtigt, und seine Reime sind, wie nachgewiesen ist, so weit davon entfernt vollkommen zu sein, dass der unbedeutend höhere Grad von Unvollkommenheit, den die moderne Aussprache herbeiführt, nicht empfunden wird. Seine Sprache ist zwar in ihrem Baue alterthümlich genug, um die Versuche von Nachahmern lächerlich zu machen; aber man ist durch das beständige Lesen seiner Stücke und der gleichzeitigen anerkannten Bibelübersetzung so vertraut mit derselben, dass sie kein specielles Studium, keine besondere Methode des Lesens verlangt, durch welche verstummte Buchstaben wieder erweckt werden. Als der eigentliche „*household poet*“ des Volkes wird und muss Shakespeare in jedem Zeitalter der englischen Sprache nach der geläufigen Aussprache der Zeit gelesen und gesprochen werden, und jede sehr merkliche Abweichung davon (ausser den ge-

---

[1]) Neuerdings hat Ellis in einem Artikel des Athenæum (1872, II, 207) den Namen des Dichters selbst besprochen. Er kommt zu dem Resultate, dass Shakespeare ehemals mit dem langen reinen A-laute in der ersten, mit dem langen reinen E-laute in der zweiten Silbe gesprochen sein müsse, also wie Shahkspair in neuenglischer oder Shaakspeer in deutscher Schreibung. Er weist aber aus denselben Gründen, die oben überhaupt gegen die Erneuerung der alten Aussprache geltend gemacht worden sind, die Voraussetzung ab, dass man nun heute wirklich den Dichter so nennen solle, wie sein Name früher gelautet habe.

legentlichen und bekannten Auflösungen, dem Hörenlassen des schliessenden — *ed* und der Vertauschung des Accentes, welches anerkannte und durch den Gebrauch geheiligte Archaismen sind) würde die Aufmerksamkeit einer gemischten Zuhörerschaft oder des gewöhnlichen Lesers von dem Gedanken auf das Wort hin ablenken, würde alte Reihen des Denkens und Empfindens durchkreuzen und theuer gewordene Erinnerungen misstönend stören; sie würde deshalb im allgemeinen unzulässig sein. Daher kommt es denn, dass alle neuen Ausgaben der englischen Bibel von 1611 und der Schauspiele und Gedichte Shakespeare's die geläufige Schreibweise der Zeit annehmen, sofern sie nicht ausdrücklich Facsimiles sein wollen.

Wir werden auch diesen Bemerkungen unsere Zustimmung nicht versagen. können und haben schliesslich einer Besprechung nur noch wenig hinzuzufügen, die wegen ihrer Ausdehnung vielleicht schon der Entschuldigung zu bedürfen scheint. Es ist möglich, sogar wahrscheinlich, dass Einzelnes von dem, was Ellis als mehr oder minder sicheres Ergebniss seiner Untersuchungen gefunden zu haben glaubt, angefochten und vielleicht mit Glück bekämpft und umgestaltet werde. Er selbst erwähnt gelegentlich, dass Bedenken und entgegengesetzte Ansichten über gewisse Punkte bereits geltend gemacht worden seien von Payne in einem unter den Verhandlungen der philologischen Gesellschaft veröffentlichten Aufsatze über „Das normannische Element in dem gesprochenen und geschriebenen Englisch des 12., 13. und 14. Jahrhunderts und in den Dialekten", sowie dass er darauf in dem Schlusse seines eigenen Werks zurückkommen werde. Diesen zuvor abzuwarten würde nur billig sein, wenn man auf eine kritische Betrachtung der gewonnenen Resultate eingehen wollte. Eine solche würde ausserdem eben eine ausführliche, und deshalb wie ihrem ganzen Inhalte nach hier kaum am Orte sein. Im Grossen und Ganzen aber, meinen wir, hat Ellis eine dankenswerthe Aufgabe mit der mühevollsten Sorgfalt und glücklich ihrer Lösung nahe geführt. Sein Werk verräth allerdings, wie das auch den Lesern unseres Berichtes nicht entgangen sein wird, dass es nicht nach dem Abschlusse, sondern allmählich und gleichsam stückweise während der Dauer langwieriger Forschungen entstanden ist; daher entbehrt es einigermassen der geschlossenen Abrundung und leichten Uebersichtlichkeit, die man wünschen möchte, ist am allerwenigsten ein Buch, welches für schnelles Lesen bestimmt wäre, sondern will studirt und ausgebeutet sein. Eben darum aber haben wir geglaubt, gerade hier auch die Aufmerksamkeit aller derjenigen nachdrücklich darauf lenken zu müssen, welche als Freunde der eng-

lischen Literatur und Shakespeare's, sei es nun für grammatische, etymologische, lexikalische, metrische Fragen ein besonderes Interesse haben, sei es gerade das zu erfahren wünschen, wie einst in Wirklichkeit die bekannten und geliebten Worte des grossen Dichters gelautet haben. Allen können wir das Werk für ein genaueres Studium auf das dringendste empfehlen und ihnen einen ungemein reichen Gewinn davon versprechen. Selbst derjenige aber, der die kaum allzugrosse Mühe nicht scheut, nach unseren Mittheilungen sich eine Erkenntniss und Sicherheit der alten Aussprache zu erwerben, wird gewiss dafür belohnt werden, wenn er nur wiederholt den Versuch macht, bei eigenem Lesen Shakespeare's dies zu benutzen. Denn auf alle Fälle stand dessen Rede in der Aussprache seiner Zeit unserer deutschen, selbst der heutigen, weit näher als das jetzige Englisch, und abgesehen von manchen Folgerungen, die sich daraus vielleicht für den früheren Verkehr und den Austausch der beiden Literaturen ziehen lassen, werden die alten Laute gerade uns Deutschen vielfach verwandter klingen. Wir werden uns davon heimisch angesprochen fühlen und in erhöhetem Maasse klar und lebendig empfinden, dass der grösste Dramatiker der modernen Welt echt germanisch ist und in mehr als einem Sinne auch der unsere heissen mag.

Wie soll man Shakespeare spielen?

IV. Der Kaufmann von Venedig.

Von

H. Freih. von Friesen.

Es ist vielleicht unter allen Umständen eine bedenkliche Sach
bei den dramatischen Schöpfungen Shakespeare's nach einer Grun
idee, geschweige denn nach einem Grundgedeanken zu forschen, d
sich in wenigen Worten zusammenfassen liesse und von dem m
mit Sicherheit behaupten könnte, dass die ganze Handlung auf ih
beruhe. So sprach sich eines Abends unser alter humoristisch
Shakespeare-Freund aus, als sich die Gesellschaft nach einer Au
führung des Kaufmann von Venedig wieder versammelt hatte, u
schon Vieles über den diesem Drama zu Grunde liegenden Hau
gedanken hin und wider geredet worden war.

Und warum, so rief der Eine, sollte meine Meinung so ga
verwerflich sein, dass der Gegensatz der Fülle des Besitzes gegen
Mittellosigkeit zugleich mit dem des rechten Gebrauches gegen d
Missbrauch des Besitzes der eigentliche Angelpunkt sei, um welch
sich die Handlung dreht?

Mit demselben Rechte, warf ein Anderer ein. verdient mei
Ansicht Geltung, dass es sich vorzugsweise um Schein und Se
handle.

Warum so viele Worte? fragte ein Dritter, die Frage ist n
dem bekannten Satze gelöst: Summum jus summa injuria.

Unser Alter fuhr lächelnd fort: Liegt denn nicht in dem Zwi
spalt dieser Meinungen meine grösste Rechtfertigung? Handelte

sich, oder sagen wir lieber, sollte es sich in der That handeln um die Ausführung eines einzelnen Axioms, so müsste doch dieses mit einer so schlagenden Klarheit vor uns liegen, dass ein Streit wie der gegenwärtige kaum denkbar wäre.

Fehlgeschossen! brach der bekannte Enthusiast lebhaft aus; muss es nicht vielmehr sein, dass ein poetisches Erzeugniss seiner innern Bedeutung nach sich in ein mystisches Dunkel hüllt, und dass deshalb gerade die Meinungen darüber nach verschiedenen Richtungen auseinandergehn?

Sie berühren hier einen Punkt, der in Bezug auf dieses Drama einer besonderen Erörterung werth scheint. So liess sich ein bisher noch nicht genanntes Mitglied unserer Gesellschaft vernehmen, das wir als den Realisten zu bezeichnen pflegten. Minder billig Denkende liebten wohl, ihn den Philister zu nennen. Ich möchte vor Allem fragen, so fuhr der Gelassene fort, ob das Phantastische oder auch das Excentrische mit dem, was uns für poetisch gelten soll, für gleichbedeutend zu halten sei? Die erste Benennung scheint mir auf die Fabel und Darstellungsweise des Dramas der „Kaufmann von Venedig“ vollständig passend, ohne dass ich für die gerechtesten Ansprüche der Poesie genügende Befriedigung fände.

Und nun? unterbrach der lebhafte Enthusiast mit der fast spöttischen Frage: Was halten Sie für die wesentlichsten Ansprüche der Poesie?

Ich könnte, fuhr der lehrsame Realist fort, mich mit einem einzigen Worte loskaufen. Ich verlange vor allem Anderen Wahrheit. Ich will damit sagen: so hoch sich auch die Phantasie erheben möge, halte ich es nicht für erlaubt, dass sie mit fesselloser Willkür der Wahrscheinlichkeit, ja selbst der realen Möglichkeit Hohn spreche.

Das ist stark! warf der Enthusiast ein.

Nicht in dem Sinne, in dem Sie es zu nehmen scheinen, erwiderte Jener. Gestehn Sie doch billiger Weise ein, dass die Hauptmomente, worauf die Fabel beruht, unserer gläubigen Annahme widerstreben. Ich will nicht von dem fabelhaften Reichthum Antonios reden, den Shakespeare schon einen königlichen Kaufmann genannt hat, nicht von dem noch fabelhafteren Besitzstand Portia's. Ist denn aber die wunderliche testamentarische Bestimmung vom Vater dieser Dame hinsichtlich der Kästchen, ist der Handel Antonio's mit dem Juden um ein Pfund Fleisch im Fall der nicht geleisteten Zahlung und ist die Handlungsweise des Juden, mit dieser unsinnigen Bedingung Ernst machen zu wollen, nur irgend denkbar? In so weit scheint mir der bekannte Verfasser der realistischen Shakespeare-

Studien Recht zu haben, wenn er aus dieser Undenkbarkeit d
Vorwurf ableitet, dass man von vornherein nicht im Zweifel se
könne, den Juden als den geprellten Theil ansehn zu sollen.

Unser Freund, der die vermittelnde oder auch besänftigen
Rolle zu übernehmen pflegte, erinnerte dagegen an den märche
haften Charakter des ganzen Stückes. Auch Rümelin, den Sie
eben anführten, so liess er sich ferner vernehmen, erkennt dies
Charakter an und befindet sich damit in Uebereinstimmung m
Tieck und anderen Shakespeare-Kritikern.

Das ist es eben, versetzte der Realist, weshalb ich das Pha
tastische in diesem Drama von vorn herein zugegeben habe. N
möchte ich neben dieser Eigenschaft das wahrhaft Poetische nic
unbedingt anerkennen. Und ich kann nicht anders urtheilen, i
dem ich diesen phantastischen Charakter der ganzen Fabel all
einzelnen Personen aufgedrückt sehe, ohne dass ich sie für poetis
wahr halten könnte. Der leichtsinnige Bassanio, was thut er eigen
lich, um unsere Sympathie zu gewinnen? Der halbschwermüthi
Antonio ist zwar mehr eine handelnde Person. Welches Motiv ab
ich meine welchen poetischen Beweggrund giebt uns der Dicht
an für seine ungemessene Freundschaft zu jenem. Und doch soll
wir davon sein Gemüth im höchsten Grade erfüllt halten, da er f
ihn die leichtsinnigste Schuldverschreibung ausstellt. Von ander
Personen, wie von Gratiano, Lorenzo und der schönen Jessica
noch weniger zu sagen. Wenn uns auch das Stück lange nicht
der Annahme von Gervinus berechtigt, dass nämlich dieses leich
sinnige Liebespaar halbausgehungert in Belmont einkehre, so
ihnen dennoch ohne Portia's Dazwischenkunft kaum ein ander
Prognosticum zu stellen.

Nun, und die gefeierte Erbin von Belmont, die schöne Porti
so fragte der Enthusiast mit unverhehlter Ironie.

Ich gebe zu, lehrte der Realist weiter, dass diese Gestalt a
meisten mit einem poetischen Duft umgeben ist. Wo aber, so möch
ich fragen, fassen wir sie, als eine Erscheinung der Realität! W
möchte aus ihr werden, wenn einer der ihr widrigen Freier d
rechte Kästchen wählte? Es ist nicht zu läugnen, dass sie uns me
als andere Personen durch ein edles Handeln gewinnt. Und do
könnten wir vor ihrem übermüthigen Leichtsinn erschrecken, a
sie in dem Augenblick, wo der kaum zur Befriedigung ihres Herze
gewonnene Gemahl sie verlassen hat, um einen geliebten Freu
vielleicht aus der Todesgefahr zu retten oder vor seiner letzten Stun

noch einmal zu sehn, gegen ihre Zofe von Possen spricht, die sie in ihrer Verkleidung als junger Mann auszuführen gedenkt.

Die Bewegung der Ungeduld und Missbilligung in der Gesellschaft war unverkennbar, besonders der Enthsiast war kaum von einem leidenschaftlichen Ausbruch zurückzuhalten. Nur unser alter Humorist schien unberührt und der Sprecher fuhr unbekümmert also fort:

Und als nun diese gefeierte Schöne den Gerichtssaal betritt — es ist dies überhaupt eine Scene, wie sie formell und materiell in der ganzen Welt nicht denkbar ist — wer möchte in ihrem Benehmen einen gesunden Sinn entdecken? Sollen wir überhaupt glauben, dass mit der gewaltsamen Auslegung von der Bedeutung des zur Busse gesetzten Pfundes Fleisch der Rechtshandel gelöst werden dürfe, wozu dann der weite Umschweif, den sie nimmt? Konnte sie wirklich glauben, dass der Jude durch ihre Vorstellungen und Zureden anderen Sinnes werden würde? Freilich müssen wir in diesem Shylock mit seinem blutigen Grimm und Hass das Unglaubliche für glaublich hinnehmen. Wenn nun aber der Dichter einmal unserem Glauben zumuthete, sich diese Carricatur, gleichwie eine reale Erscheinung, gefallen zu lassen, so hätte er die kluge, schöne und liebenswürdige Portia nicht in dem Maasse verblendet darstellen sollen, dass sie, anstatt mit ihrer rabulistischen Auslegung sofort herauszutreten, die Handlung mit müssigem Zureden aufhält. Noch mehr! War es denn undenkbar, dass der Jude, in der verzweifelten Aussicht sein Leben zu verlieren, dem Kaufmann das Messer ins Herz stiess, wo es dann freilich um das Lustspiel gethan war? Es ist dies einer von den vielen Fällen, wo mit Recht an der vielgepriesenen Kenntniss Shakespeare's von den Bewegungen des menschlichen Herzens und den realen Verwickelungen des Weltlaufes gezweifelt werden könnte.

Hier erreichte die Unruhe der Zuhörer den höchsten Grad und es war nur mit Mühe möglich, dass sich Einzelne verständlich machen konnten. Der Enthusiast sprach von einem Sacrilegium. Denn in diesem Lichte glaubte er die realistischen Bedenken unseres Genossen, gleichwie frevelhafte Angriffe gegen die Unantastbarkeit Shakespeare's, betrachten zu dürfen. Ein Anderer meinte, auf diesem Wege könne Allem, was poetisch sei, die Berechtigung abgesprochen werden. Noch Einer wollte die Auslassungen des Realisten mehr des Mitleids als der Widerlegung werth halten; und wieder ein Anderer fragte, ob denn das Urtheil einer langen Reihe von Geschlechtern gar nichts gelten dürfe? Kein Stück Shakespeare's, so rief er, ist, vielleicht mit

Ausnahme von Hamlet, populärer als dieser Kaufmann von Venedi
Nicht nur haben sich Tausende an diesem Drama als an einer au
gezeichneten Blüte der Poesie ergötzt, sondern die schöne Herr
von Belmont, Antonio und der Jude Shylock sind fast sprichwör
lich geworden. Selbst die Fabeln von den drei Kästchen und v
dem zur Busse einer säumigen Schuldzahlung gesetzten Pfun
Fleisches ist seit der, unseres Wissens ersten, Erzählung in de
alten Buche „Gesta Romanorum" zum Ergötzen vieler Leser v
Novellen und anderen Erzählungen nicht selten wiederholt worde

Der Realist wollte sich zwar dadurch nicht irre machen lasse
und behauptete, was der schaulustigen Menge zur Belustigung,
zuweilen sogar zur anbetenden Verehrung diene, sei wohl der Denk
berechtigt, unter einem andern und richtigern Lichte zu betrachte
Mit dieser, allerdings an ausschliessende Anmaassung grenzende
Aeusserung wurde aber der Sturm noch mehr angefacht, und es g
hörte alle Urbanität der Gesellschaftsmitglieder dazu, um es nic
in verletzenden Ausdrücken zu einem allgemeinen Bruch komme
zu lassen.

Als wieder einige Ruhe eingetreten war, wollte der besänftigen
oder vermittelnde Freund das Wort nehmen und jedem Einzelne
das Recht vindiciren, was nur immer von einem Menschen erzeu
worden, nach individueller Anschauung zu betrachten und zu b
urtheilen. Doch auch das wollte nicht verfangen. Vielmehr sprache
nun die früheren Vertheidiger der Meinung, dass ein bestimmt
Grundgedanke für das Drama nicht blos bezeichnet werden dürf
sondern sogar bezeichnet werden müsse, ein gleiches Recht an. S
begründeten diesen Anspruch besonders mit der Behauptung, da
nur auf diesem Wege die meisten, wenn nicht alle missverstän
lichen Anschauungen und Urtheile über Shakespeare'sche Stück
aufzuklären und zu beseitigen seien. Je grösser ein Geist ist un
je höher er seinen Flug nimmt, so liess sich der Eine vernehme
desto weniger wird er ohne einen höhern Zweck sich bewegen un
erheben wollen. Und es scheint mir das gerade eine besonde
Eigenthümlichkeit Shakespeare's, dass sich fast alle seine Drame
auf einen bestimmten Grundgedanken, der zur symbolischen An
schauung gebracht werden soll, zurückführen lassen.

Damit wären wir also wieder auf demselben Punkte angelang
wo unser humoristischer Freund vorhin seinen Widerspruch ein
legte. So sprach der Vermittler, indem er sich an den Bezeichnete
mit den Worten wendete: Da Sie, lieber Mann, so lange geschwiege
und kaum einen sichtlichen Antheil an unsern Verhandlungen ge

nommen haben, ist es wohl an Ihnen, Ihren Widerspruch zu begründen. Was sagt denn Ihr befreundeter Geist Shakespeare's zu diesen Aufstellungen? Es wäre wohl am besten, Sie liessen ihn zu unserer Belehrung wieder sprechen.

Der alte Mann sah aus seiner gebückten Stellung mit dem Ausdruck der Verwunderung empor und erwiderte: Ich habe keine Kunde davon, ob Shakespeare nur im Entferntesten der hebräischen oder chaldäischen Sprache mächtig gewesen. Aber in der Ueberzeugung, das entschieden bezweifeln zu dürfen, möchte ich glauben, dass ihm das Meiste, was ich am heutigen Abend vernommen habe, eben so unverständlich gewesen sein würde als jene fremden Sprachen.

So glauben Sie also, unterbrach ihn der Realist, dass er in seiner Zeit niemals einen Einwurf vom Standpunkte der gesunden Vernunft erfahren habe? Es scheint mir von seinem unläugbar hochbegabten Geiste sehr gering gedacht, wenn wir uns ihn in dieser Hinsicht für völlig unzugänglich und in einer, erleuchteter Männer unwürdigen Abgeschlossenheit mit sich selbst vorstellen sollen.

Sie verstehn mich falsch, fuhr der Alte fort. Können Sie Sich wohl vorstellen, dass Einer in der Absicht, eine schöne und saftreiche Frucht, sei es eine Pfirsiche oder sonst etwas, zu sich nehmen, womit ein Anderer seinen lechzenden Durst in unaussprechlichem Entzücken stillen würde, nach der rostigsten und schartigsten Klinge suchen würde, um sie vor allen Dingen zu zerfleischen und dadurch sich von ihrem Organismus bis auf den harten Kern hinab zu unterrichten?

Wie sollen wir das verstehen? riefen mehrere Stimmen zugleich.

Ich meine, sagte der Alte, Genuss an der Erscheinung zu gewähren ist die erste Bestimmung von jedem wahrhaft poetischen Erzeugniss; und so sollten auch wir, wie ich denke, bei jedem Kunst- oder Dichterwerke damit anfangen, den ungestörten Genuss, zu dem es bestimmt ist, zu finden.

Eine seltsame Lehre, warf der Realist ein; dadurch würde ja der Kritik jedes Recht abgesprochen. Ist es nicht ihr eigentlicher Beruf, uns in den wahren, ich meine den verständigen Genuss einzuführen?

Gewiss! versetzte der Alte, wenn sie nicht gleich einem schartigen und halbverrosteten Messer unbarmherzig in die saftige Frucht einschneidet. — Muss ich es denn vor einer so erleuchteten Gesellschaft wiederholen, dass Alles, was für wahre Poesie gelten darf, vorzugsweise aus dem Gemüth emporgewachsen sein und, wieder im Gemüth empfangen, durch dieses in erster Stelle angeschaut und

beurtheilt werden muss? Ich rede nicht von einem gedankenlosen, den Verstand völlig ausschliessenden Empfinden. Weder im Erzeugen noch in dem Genuss der Poesie dürfte ein solches am Platze sein. Ich möchte vielmehr ein denkendes Empfinden und ein empfindendes Denken als das Richtige bezeichnen.

Sie wollen also Widersprüche vereinigen? fragte der Realist wieder. Denn ist nicht die bewusste Thätigkeit des Nachdenkens der positive Gegensatz der willenlosen Empfindung?

So könnte es scheinen, fuhr jener fort, um so mehr, wenn Sie den Ton auf ein unbewusstes Nachdenken und willenloses Empfinden legen. Doch möchte ich Ihren Fragen die andere entgegenhalten: In welchem Falle, wo von einer geistigen Thätigkeit die Rede ist, sind wir nicht genöthigt, Widersprüche oder Gegensätze versöhnend auszugleichen? Wie wäre es nun denkbar, dass die erhabenste Thätigkeit des Geistes — und dahin dürfen wir doch poetisches Schaffen so gut wie poetischen Genuss rechnen — über diese allgemeine Bedingung unseres Seins erhaben wäre?

Da Niemand einen Widerspruch erhob, setzte der Alte hinzu: Diese allgemeine Bedingung unseres Seins, uns in Gegensätzen zu bewegen, sie auszugleichen, oder unterwürfig zu ertragen, ist der Grund und Boden, aus dem uns die tiefsinnigsten und schwierigsten Räthselfragen des Lebens entgegensprossen. Ist es denn aber wahr, dass wir berechtigt sind, an wahre Poesie die Forderung zu stellen, sie solle uns, wo nicht der Lösung, so doch der Betrachtung und Veranschaulichung dieser Räthselfragen zuführen, so werden Sie doch zugeben müssen, dass wir nur auf halbem Wege stehn bleiben, indem wir nur für die Gegensätze und scheinbaren Widersprüche ein kritisches Auge und nach Gelegenheit kritischen Tadel haben, nicht aber mit Hingebung des Gemüthes darauf achten, wie unausweichbar sie sich dem Dichter in der Lösung seiner Aufgabe darbieten mussten, und endlich nicht darnach forschen, ob nicht ihre Ausgleichung in dem Poem trotz der Einreden des voreiligen Verstandes dennoch zu finden sei.

Von mehreren Seiten erhob sich gegen die Allgemeinheit dieser Aufstellungen ein zweifelnder Widerspruch, und vor Allem bemerkte der Enthusiast, unser alter Freund bewege sich wieder im gewohnten Dunkel räthselhafter Orakelsprüche.

Ich soll mich also näher erklären, sprach daher dieser. Dann muss ich Sie wohl daran erinnern, dass vorzugsweise die dramatische Poesie den unabweislichsten Beruf hat, die Gegensätze des Lebens dichterisch zu behandeln. Tragödie und Comödie haben das mit-

einander gemein, dass sie ihre Stoffe nur aus solchen Lebensmomenten entlehnen können, in welchen der Conflict der allgemeinen Gegensätze des Lebens am Meisten in die Augen springt. Es ist also sehr natürlich, dass alle die Versuche, den Grundgedanken eines Dramas von Shakespeare zu fassen, auf die Entdeckung und die Bezeichnung von Gegensätzen hinauslaufen. Aber ich kann damit nicht übereinstimmen, dass man glaubt, diese Gegensätze in einen engen Kreis von Begriffen und Worten beschränken zu können. Ich mag nicht entscheiden, ob eine anderswo aufgestellte Meinung darüber, wie man sich Shakespeare's Conceptionen zu denken habe, völlig richtig und allein annehmbar sei. Indessen hat mich stets die Meinung am Meisten angesprochen, dass Shakespeare, abgesehn von den Quellen, aus welchen er schöpfte, stets nach einer ihm eigenthümlichen Erscheinung gearbeitet habe, ich meine nach einer Erscheinung, die ihm durch diesen oder jenen Anstoss zum vollständigen Erlebniss geworden war. Und ich beziehe dies vorzugsweise, fast möchte ich sagen ausschliesslich, auf den Stoff mit den in ihm enthaltenen Verwickelungen der Begebenheiten. Aber auch hier müssen wir das Ausschliessliche nicht blos von Einer Seite betrachten. Das Wort „Erlebniss“ spricht für einen Geist, wie der Shakespeare's ist, selbstverständlich die Nothwendigkeit aus, dass es sich hier nicht blos um die Anschauung eines materiellen Ereignisses handeln kann. Das Geistige, der Character, die Gesinnung, das Handeln und Denken der in das Ereigniss verwickelten Personen muss, wenn die Erscheinung eine für Shakespeare eigenthümliche werden soll, zugleich mit erlebt worden sein.

Ich glaube Sie zu verstehn, nahm der verständige Vermittler das Wort, Sie wollen, dass Alles, was zum dramatischen Poem dienen soll, mit einem Male in Shakespeare's Imagination aufgegangen sei. Dann begreife ich auch wohl, dass die in dem Ereigniss sich manifestirenden Gegensätze in dieser oder jener Weise, sei es ernst oder scherzend, verletzend oder anmuthig, verhängnissvoll oder befriedigend verlaufend, zugleich vor die Seele des Dichters treten werden, und wenn auch der allgemeinen Anschauung allesammt in eine characteristische Einheit hinauszulaufen scheinen, sie dennoch in dem gegebenen Kreise so mannichfaltig sich darstellen, dass es immer schwer sein wird, sie in ein Axiom, geschweige denn in ein Schlagwort erschöpfend zusammenzufassen. Wie ungenügend bleibt es doch, wenn wir Hamlet als die Tragödie des Zauderns, Lear als den verhängnissvollen Verlauf der Uebereilung, oder den Heiligen Drei Königs-Abend als die Comödie des liebenswürdigen Leichtsinnes ansprechen. Ueber-

all ist etwas Wahres in diesen Bezeichnungen, ohne dass sie a
erschöpfend gelten könnten.

Sie haben vollkommen Recht, bemerkte der Alte, und wir könne
uns diese Bezeichnungen noch eher gefallen lassen, als das Heran
ziehen concreter Lehrsätze oder Verhältnisse. Es geht uns mi
diesen dramatischen Gedichten gerade, wie mit den Erscheinunge
des Lebens. Gleichwie wir bei solchen oft in den Fall kommen zu
sagen: hier können wir diesen oder jenen Lehr- oder Erfahrungs-
satz recht schlagend bestätigt finden, und gleichwie eben so vie
Andere aus der erlebten Erscheinung einen ganz verschiedenen, viel-
leicht den entgegengesetzten Schluss ziehen, so liegt es auch nahe
und geschieht unendlich oft bei Shakespeare's Dramen. Es wird
daher mit dem Streit darüber für das allgemeine Verständniss nur
wenig gewonnen.

Das passt auch genau — so nahm Jener wieder das Wort —
auf diesen Kaufmann von Venedig. Ich stehe nicht an zu bekennen
dass ich mich selbst geraume Zeit in der Meinung berechtigt fand
in diesem Drama den Gegensatz der Selbstrechtfertigung nach dem
Gesetz gegen den Glauben an Gnade symbolisch versinnlicht zu
sehn. Etwas Aehnliches deutet auch Ulrici an. Und indem ich
gewisser Maassen im Juden das Gesetz des alten Testaments reprä-
sentirt sah, schien mir Portia die specifische Vertreterin des neuen
Bundes der Gnade. Auch das sollte meiner Anschauungsweise dienen
dass Marocco und der Prinz von Arragon auf ihren persönlichen
Werth und auf Verdienst pochen, aber dennoch im Glückspiel der
Kästchenwahl unterliegen, wogegen Bassanio ohne alles, ja fast wider
alles Verdienst gewinnt, und daher nichts als Liebe und Gnade für
sich anführen könnte. Selbst Jessica und Lorenzo wollte ich mit
ihrem verdienstwidrigen Gewinnen als einen Beitrag zur Versinn
lichung meines Axioms ansehn. Ich brauche kaum noch hinzuzu
fügen, dass die schöne Rede Portia's von der Gnade, besonders da
sie an den auf gesetzliches Recht bestehenden Juden gerichtet ist
mir den Schlüssel zum Verständniss des Ganzen zu geben schien
Aber ich bekenne auch, dass meine stillen Betrachtungen oft i
Verwirrung geriethen über das und jenes, was sich meiner Analys
nicht fügen wollte. Und so bin auch ich endlich dahin gekommen
das Ganze zu geniessen als das, was es ist, ohne darüber zu streiten
was es sein soll. Noch mehr, wenn ich in diesem heitern Spie
der Phantasie Liebe und Freundschaft im Gegensatz gegen Gewir
und Hass, flüchtige Leichtlebigkeit gegenüber von tieferem Ernst
Ungemach und Verlust auf der einen Seite, von Glück und G

winn auf der andern überboten sehe, so überlasse ich es nun Jedem, sich nach seinem Bedürfniss die belehrende Nutzanwendung daraus zu ziehen. Mag dann der Sittenrichter hier das Preiswürdige, dort das Verabscheuungswürdige seinem belobenden oder verdammenden Tadel unterwerfen, der Empfindsame in dem Glück der Meisten Gnade und in der Katastrophe des Juden die Rache vom Buchstaben des Gesetzes erkennen wollen, mag einem Andern sonst eine bestimmte Tendenz, wie die Anmahnung zum würdigen Gebrauch des Besitzes oder die Warnung, sich vom Scheine nicht täuschen zu lassen, besser gefallen — ich weide mich an dem Bilde des Lebens, das mir zwischen allem Märchenhaften und Abenteuerlichen aus diesem Drama entgegenstrahlt.

Sie haben Recht, sprach der alte Humorist. Will man einmal mit gespannter Aufmerksamkeit auf jedes einzelne Wort lauschen, in welchem die Absicht des Dichters, uns über die Bedeutung des Ganzen eine maassgebende Erklärung anzudeuten, gemuthmaasst werden könnte, so liess sich das Register der verschiedenen Aufstellungen eines möglichen Grundgedankens noch mehr bereichern. Warum sollte ich nicht die Reden Lancelots als einen bedeutsamen Wink in dieser Hinsicht anführen? Es wäre dies nicht der einzige Fall, wo der lustigen Person die Rolle des Chorus zugetheilt schiene. Der Narr im Lear, sowie der in „Was ihr wollt“ giebt uns wichtige Lehren. In „Viel Lärmen um Nichts“ löst der Komischste und zugleich scheinbar Beschränkteste den Knoten, während alle Verständigen sich vergeblich darum bemühen. Was wollten Sie sagen, wenn ich anführte, Lancelot allein unter allen Personen des Stückes sei es vorbehalten, vom Gegensatz des Gewissens gegen den bösen Feind zu reden. Sie werden mir zugeben, dass, wenn auch Antonio, Bassanio, Lorenzo und Jessica, gleich andern Personen nicht geradezu als vom bösen Feinde angefochten dargestellt werden, sie sich doch kaum in jeder Hinsicht eines geschärften Gewissens rühmen können. Ja selbst der Gerichtshof mit dem Dogen an seiner Spitze möchte das harte Verfahren gegen den Juden, das doch nur auf einem Richterspruch von zweifelhafter Rechtsbündigkeit beruht, nur schwer vor dem Einspruch eines regen Gewissens rechtfertigen können. Wollte ich gar zu beweisen suchen, das ganze Drama solle uns die Lehre einprägen, wie im Gegensatz gegen den Reiz des Glückes, um so mehr, wenn sich Liebe und Freundschaft mit ihm verbinden, das Gewissen oft, und selbst in verzeihlicher Weise, zum Schweigen gebracht werden könne, so würden Sie mich gewiss mit Recht tadeln. Auch ist es mir mit dieser beschränkenden Auffassung eines

einzelnen Gegensatzes keineswegs Ernst. Vielmehr habe ich nur deshalb darauf hinweisen wollen, um noch mehr die Nothwendigkeit der Anerkennung von der vielfach verflochtenen Mannichfaltigkeit vieler unter einander verwandten Gegensätze hervorzuheben.

Eins scheint mir bis jetzt unverdienter Weise noch unbemerkt geblieben zu sein — so führte der Vermittler an. Ich könnte fast den ganzen fünften Akt als eine Apologie des gesammten Dramas ansprechen. Doch will ich mich vor der Hand nur auf eine Stelle beschränken, die mir als besonders anziehend im Gedächtniss geblieben ist:

Komm, Jessica! Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge, wie ein Engel singt,
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn [1]) grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Vielleicht ist es ein kindischer Gedanke, wenn ich meinte, der Dichter wolle uns daran erinnern, dass über den feindlichen Gegensätzen des Lebens eine ewige Harmonie schwebe, die wir nur wegen unserer sterblichen Hinfälligkeit nicht vernehmen können. Auch schien mir damit Alles, was über die Musik gesagt wird, in Verbindung zu stehen. Selbst die Bemerkungen Portia's über den bedingten Genuss der süssen Musik wollte ich dahin rechnen, und ich liebte es, für ausgemacht anzusehen, dass ohne diesen lieblich romantischen Schluss, wo auch der Scherz mit den weggegebenen Ringen seinen berechtigten Platz habe, nach den scharfen Dissonanzen des vierten Aktes unentbehrlich sei.

Schon recht! nahm der Alte wieder das Wort; wenn auch von einer so bestimmt articulirten Absicht des Dichters nicht die Rede sein darf — denn dieses Drama ist gleich allen andern Stücken

[1]) Ich weiss nicht, ob ich diese wörtliche Uebersetzung loben soll. Wenn Shakespeare sagt: „But whilst this muddy vesture of decay, Doth grossly close it in etc.“, so wissen wir wohl, dass sich dieses „it“ auf das vorhergegangene „souls“ in der Weise, wie bei ihm und seinen Zeitgenossen der Plural mit dem Singular und umgekehrt oft in Verbindung gestellt ist, beziehen soll. Anders bei uns im Deutschen. Die Stelle wird dadurch offenbar dunkel, und ich würde mir deshalb lieber die Freiheit erlaubt haben zu sagen: „Den Geist umhüllt“ etc.

hakespeare's nicht gemacht, sondern gedichtet —, so musste ihm ennoch die Erinnerung an die, trotz aller offen liegenden Dissoianzen, unzerstörbare und tiefbegründete Harmonie des Weltlaufs nahe stehn. Das bestimmte Gefühl dieser Harmonie spricht sich auch in allen Comödien Shakespeare's aus. Ich halte es für das, was uns, nächst der Anmuth der Form, mit denselben am innigsten verbindet. Keine seiner heiteren Dichtungen, deren Handlung nicht von einem bestimmten Schicksal geleitet würde und überall erinnert dieses Schicksal an die ewige Harmonie des Weltlaufes, und zwar nicht, wie unser Freund vorhin bemerken wollte, eines phantastischen, sondern der Realität entsprechenden Weltlaufes. In der Meinung, dass Shakespeare seine Dramen nach einer ihm zum Erlebniss gewordenen Erscheinung ausgearbeitet haben möge, liegt selbstverständlich auch die Ueberzeugung eingeschlossen, dass er diese Erscheinung mit der vollen Kraft eines poetischen Glaubens sich angeignet haben müsse. Wer wollte oder könnte aber verneinen, dass dieser sich zugleich auf das Phantastische oder Märchenhafte erstreckt habe. Unsere Freude und unser Genuss am Märchen liegt ja überhaupt niemals wesentlich in der Anschauung eines den allgemeinen Gesetzen der Natur zuwiderlaufenden Ereignisses. Wir können nur dann uns dauernd daran ergötzen, wenn uns aus dem phantastischen Gewande, sei es symbolisch oder allegorisch, eine schlagende Wahrheit entgegentritt; und dieser Erfolg wird um so sicherer eintreten, je mehr sich uns die Gemüths- und Seelenzustände der betheiligten Personen so darstellen, wie es nach unserem Fassungsvermögen der Fall sein würde, wenn jene fabel- oder märchenhafte Verwickelung thatsächlich existirte. Es würde müssig, ja fast anmaassend sein, Ihnen davon reden zu wollen, wie in dieser Beziehung nicht allein Shakespeare in Hamlet, Macbeth, im Sommernachtstraum und Sturm als Meister sich zeigt, sondern auch in der Darstellung seiner übernatürlichen Erscheinungen, Hexen, Elfen und anderer Geister stets den richtigen Ton getroffen hat. Nur bedarf es der Unterscheidung, dass er sich in dieser Hinsicht unserer Imagination zu bemeistern versteht, um uns für den Moment in eine phantastische Täuschung zu verwickeln, wogegen er in jener Beziehung auf unsern Glauben Anspruch macht und zu demselben thatsächlich berechtigt ist. Sie sehen also, verehrter Freund, fuhr er, zum Realisten gewendet, fort, dass es sich auch beim Kaufmann von Venedig nicht um Zumuthungen abnormer Art, wohl aber um eine unbefangene Annahme von Lebensanschauungen handelt. Und ich zweifle nicht, dass die unglaubliche Macht einer

tief eindringenden Intuition, womit Shakespeare, wie in allen Fällen, auch in diesem Stücke Charakter und Handlungsweise, Schicksale und Erlebnisse der betheiligten Personen erfasst und ausgeführt hat, in jeder nur einigermaassen genügenden Darstellung dieses Dramas auf der Bühne auf die Zuschauer ihren Einfluss geltend machen wird, sobald dieser nicht mehr verlangt, als die Bühne ihrer Natur nach ihm bieten kann.

Ich könnte, so erwiderte der Realist, Manches annehmen, was Sie uns ausgesprochen haben, wenn es mir gelänge, über die Meinung hinwegzukommen, dass der fast zur Mode gewordene Shakespeare-Cultus manche der Schwächen dieses Dichters mit allzugrosser Nachsicht übersieht. Da Sie von der Darstellung dieses Stückes auf der Bühne sprechen, will ich vor der Hand nicht weiter über die zu starken Ansprüche des Phantastischen streiten, sondern erwarten, was wir über den Zusammenhang der individuellen Charakteristik sowie über das Schicksal der einzelnen Personen hören sollen. Lassen Sie mich nur noch eine Bemerkung über die äussere Form des Dramas machen. Ist es erlaubt oder nicht, es als das Symptom einer, wenn auch nicht nachlässigen, so doch jugendlich flüchtigen Bearbeitung zu betrachten, dass die Scenen gewissermaassen sprungweise wechseln und dass, gleich als wäre jede von von ihnen einzeln bearbeitet, kaum die Spur eines Bestrebens, sie unter einander zu verbinden, bemerkbar ist?

Wollen Sie denn, erwiderte Jener, in erster Beziehung dem Dramatiker nichts zu Gute halten unter Anerkennung der damaligen Verfassung und Gestaltung der englischen Bühne, wie sie uns in neuerer Zeit oft zur Genüge beschrieben worden ist? Ich hätte geglaubt, die Zeit sei vorüber, wo mir unter Anderem einmal ein Regisseur die Unmöglichkeit der Inscenirung Macbeths nach der Tieck'schen Uebersetzung daraus nachzuweisen strebte, dass, besonders im letzten Akte, die Verwandlungen unzählige Male wechselten. Mehr als dreissig Jahre sind seitdem verflossen und man hat in dieser Zeit vielfach gelernt, sich mit Kürzungen, Aenderungen und Zusammenziehungen zu helfen. Noch dazu sind sie in diesem Drama, ohne dem Ganzen zu schaden, weit leichter als in manchem anderen. Ihren anderen Einwurf — verzeihen Sie mir das Bekenntniss — kann ich nicht genügend verstehen. Indem meiner Ansicht nach ein fortgesetzter Causalnexus durch die ganze Handlung durchgeht, vermag ich die Verbindung der einzelnen Scenen unter einander nicht zu vermissen.

Wenn es mir scheint, ergänzte der Realist, dass jede Scene ızeln, das heisst ohne den ununterbrochenen Zusammenhang t dem Ganzen, bearbeitet worden sei, so liegt es vorzugsweise in r Ungleichheit der Ausdrucksweise, der Sprache, Versification und ıderen äusseren Zeichen von dem grösseren oder geringeren Fleisse ı der Ausführung. Und dass dies augenfällig sei, werden Sie mir aum abläugnen können.

Hier kam der Vermittler dem Angeredeten zuvor, indem er prach: Ich habe mich zufällig vor Kurzem durch eine genaue Jntersuchung des Textes von der Berechtigung dieser wiederholt emachten Ausstellung zu überzeugen gesucht. An sich sslbst ist lie Wahrnehmung nicht grundlos. Aber ich glaube, die Ungleichnässigkeit in Versification und Ausdrucksweise hat ihre berechtigte Bedeutung. Wenn ich richtig gesehen und geurtheilt habe, so ist erade in diesem Stück jeder einzelnen Person ihre eigenthümliche prache zugetheilt. Ich beziehe das nicht auf die der einen mehr ınd der andern weniger geläufigen Ausdrücke und Wendungen. uch in der Versbildung glaube ich eine Verschiedenheit nach laassgabe der verschiedenen Personen zu bemerken. Wie hier — . B. im Munde Portia's und Antonio's — der Vers zumeist einen uhiger dahinfliessenden und anmuthigern Rhythmus hat, so ist er ort — z. B. im Munde Gratiano's, Lorenzo's und Anderer — unuhiger, der Rhythmus wechselt häufiger in Beschleunigung und etardiren; selbst das Verschlucken einzelner Silben, die Zusammeniehung derselben in eine geringere Zahl scheint mir in diesem Falle äufiger vorzukommen als in jenem. Von der Ausdrucksweise des uden brauche ich nicht zu reden. Sie ist augenscheinlich und ohne weifel mit Absicht abweichend von der aller andern Personen. Doch auch jene Verschiedenheiten kann ich nicht für zufällig und bsichtslos halten. Ist es undenkbar, dass es dem Dichter Bedürfiss gewesen ist, die feinere und edlere Natur, die grössere Tiefe nd Ruhe des Gemüthes und der Empfindung in anderen Formen und 'önen sprechen zu lassen, als die untergeordneteren Gemüther in ırem Muthwillen und ihrer leichteren Empfindung? Ich glaube ichts Neues damit auszusprechen, und würde auch das nicht geragt haben, wenn es sich nicht um die Beseitigung eines Vorwurfs ehandelt hätte.

Allerdings, fügte der Alte hinzu, ist die Bemerkung einer grossen erschiedenheit der Sprache je nach den einzelnen Rollen so wenig ıeu, dass schon Pope in seiner Vorrede zu Shakespeare's Werken ie ausgesprochen hat. Es ist zwar schwer, von einer bewussten

Absicht des Dichters in dieser Beziehung zu sprechen. Aber au
fallend ist es doch, dass mit der fortschreitenden Reife desselben d
Schattirungen dieser Art unbeschadet ihrer Feinheit immer bestimmt
hervortreten. Und ich möchte glauben, dass gerade dieses Dran
auf der Grenzscheide seines Entwicklungsganges steht, wo er i
Begriff war zu dieser feinen Nuancirung den grössten Fortschrit
zu machen, ohne dass jedoch das Talent in dieser Beziehung aus
gebildet genug war, um, wie es später der Fall ist, die Mittel, mi
denen er die Wirkung hervorbrachte, genügend zu verschleiern
Diese Wirkung ist aber von der höchsten Bedeutung, um die dar
zustellenden Gesinnungen und Charactere in Licht und Schatten ge
hörig auseinanderzuhalten.

Hier fragte man von mehreren Seiten, und der Realist schien a
begierigsten nach Belehrung: Warum Gesinnungen und Charactere

Ich mache, fuhr der Alte fort, mit Absicht einen bedeutende
Unterschied zwischen Beiden. Die Anlage, nach welcher ein Gemüt
— das Wort in der weitesten Bedeutung genommen — edler od
gemeiner, härter oder weicher, biegsamer oder starrer, heftiger od
sanfter von der Natur gestaltet ist, dürfen wir wohl im eigentlich
sten Sinne die Bedingung des Characters nennen. Wie aber d
Gemüth, sei es nach einem freien und unbehinderten Willen od
unter dem Einfluss von Leidenschaften und von den in ihnen au
genommenen Eindrücken von aussen sich bewegt und entscheide
das ist meines Erachtens als Gesinnung zu bezeichnen. Es verste
sich von selbst, dass von einer Gesinnung, für welche der Keim u
Antrieb im Character nicht vorhanden wäre, nicht die Rede sein kan
Eben so gewiss ist es aber, dass durch Erregungen von innen u
aussen — oder sagen wir durch Leidenschaften oder durch Schic
sale — ein Zwiespalt zwischen der Gesinnung und dem natürlich
Character entstehn kann. Und in diesem Conflict des einen r
dem andern dürfen wir recht eigentlich den Beginn des tragisch
Kampfes erkennen. Lassen Sie uns jetzt diese Frage nicht genau
erörtern; sie gehört in das Gebiet der Betrachtungen über das T
gische. Der Comödie ist dagegen mehr das Reich derjenigen G
sinnungen angewiesen, die, wenn auch zeitweilig mit dem Charac
im Widerspruch, dennoch mehr zur Versöhnung neigen. Ja,
paradox es scheinen kann, getraue ich mir doch zu behaupten, d
es die Comödie im Allgemeinen mehr mit der Darstellung von G
sinnungen als mit einer tiefsinnigen Characteristik zu thun hat.

Wie dies bei solchen Paradoxien häufig zu geschehn pflegt,
wurde auch hier die Gesellschaft in lebhafte Bewegung verse

Widerspruch von der einen, und Versuche der Ausgleichung von der andern Seite liessen sich laut vernehmen. In der Mehrheit wollte man sich jedoch der Aufstellung deshalb nicht fügen, weil es scheine, als solle damit den Comödien von Shakespeare die allseitig anerkannte Tiefe der Charakteristik abgesprochen werden.

Wenn Sie meine Behauptung auf die Spitze stellen wollten, so vertheidigte sich der Alte, dann könnte es allerdings auf dieses Missverständniss hinauslaufen. Anders wird es sein, wenn wir uns gelassen verständigen. Machen wir den Versuch mit unserm Kaufmann von Venedig. Unser Freund vermisste vorhin an Bassanio's Erscheinung die Activität und bezeichnete ihn als leichtsinnig. Es wird sich nicht viel dagegen einwenden lassen. Er macht von der Freundschaft Antonio's — der hier die Stelle des Ansaldo in der Novelle des Giovanni Fiorentino vertritt — allerdings einen ausgedehnten Gebrauch. Er begnügt sich mit einer nur flüchtigen Abmahnung Antonio's von dem Eingehen einer lebensgefährlichen Verpflichtung. Und als er nach Belmont kommt, von Liebe erfüllt und Gegenliebe beglückt das rechte Kästchen wählt, ist es irgend ein Verdienst, oder das Resultat eines ausgezeichneten Characters, dass er über alle anderen Freier triumphirt? Man hat ihm deshalb einen verständigen Sinn zusprechen und die richtige Wahl gewisser Maassen als Verdienst anrechnen wollen. Ist es in der That nicht blosses Glück? Und doch gewinnt er uns durch den Ernst der schönen Betrachtungen über das Trügerische des äussern Scheins. Ja, wenn wir ihn Anfangs von einer leichtsinnigen Stimmung nicht freisprechen konnten, so tragen wir nun die Theilnahme, die uns von vornherein mehr für die Verwickelung als die Person erregt wurde, immer mehr auf ihn über, je mehr wir im weitern Verlauf aus seinen edlen und liebenswürdigen Gesinnungen auch auf seinen Character schliessen und uns überzeugen können, dass der im Beginn sich zeigende Leichtsinn nicht den Grundton desselben bildete.

Aber, rief der Enthusiast, wir lieben ihn doch gewiss und freuen uns an seinem Glück, nicht weil er eine blos momentane edle Gesinnung zeigt, sondern weil wir ihm einen edlen Character zutrauen.

Dass Sie das thun, erklärte der Alte, ist eben das Resultat der wahrhaft poetischen Darstellung dieser wie aller andern Personen. Trotz der Gefahr der Ermüdung muss ich immer wieder darauf zurückkommen, dass es Shakespeare hier wie in allen seinen Dichtungen zumeist auf die Darstellung der ihm zur erlebten Erscheinung gewordenen Begebenheit ankam. Wie alles Einzelne da-

von ihm zum Gegenstand der Ueberzeugung, oder sagen wir lieber des Glaubens geworden sein musste, so trug er auch das Wesen dieses, etwas leichtsinnigen und dennoch edlen und liebenswürdigen Glücksritters mit allen Attributen der Existenz lebhaft genug in seiner Phantasie, um einer motivirenden Erklärung überhoben zu sein. Gerade dadurch, dass er uns mit solchen Bemühungen nicht beengt, erregt er unsere Imagination zur Ergänzung und willigen Aufnahme dieser Erscheinung. Auch setzt er zu diesem Ende die wirksamsten Hebel in Bewegung. Denn wir lieben diesen Bassanio im Grunde vorzugsweise darum, weil wir ihn von Personen, die noch liebenswürdiger sind als er, geliebt sehn. Wie nothwendig erscheint es doch darum, dass bei der Aufführung in dem gegenseitigen Verhältniss der handelnden Personen die Beziehungen, in denen sie zu einander stehn, mit der zartesten Sorgfalt und Schonung beobachtet und bewahrt werden. Kein willkürliches Vordrängen des Einen vor den Andern, keine Eifersucht aus dem Standpunkte eines missverstandenen Virtuosenthums. Und da ich nun einmal von allgemeinen Regeln spreche, so kann ich vor Allem den Wunsch nicht unterdrücken, kein dramatischer Künstler möge vergessen, dass seine Kunst in erster Stelle dazu bestimmt ist, Genuss zu erregen, nicht aber dazu, den Zuschauer über diese oder jene, mit mühsamem Nachdenken ergrübelte Seite der darzustellenden Erscheinung zu belehren. Denken Sie sich unter Andern die Worte Bassanio's vor den Kästchen, gleichsam in der Absicht den Grundgedanken des Stückes hervorzuheben, in einem anmaassend lehrhaften Tone gesprochen!

Ich begreife nun, warf der Besänftiger hin, Ihre neulich ausgesprochene Meinung über den nachtheiligen Einfluss allzuscrupuloser Interpretationen auf die Schauspielerkunst besser als damals. Auch ich bin der Ansicht, dass der Rolle des Bassanio nur mit einer unbefangen edlen Liebenswürdigkeit genug gethan und jede Prätension aus ihr, wie man sagt, etwas machen zu wollen, ihr nachtheilig werden könne. Aber verweilen wir auch bei diesem einzelnen Bilde nicht zu lange, da doch andere Personen, wie Antonio und besonders Portia, ihn zu überragen scheinen?

Es ist schon bemerkt worden, fuhr unser alter Humorist fort, dass Antonio als activere Person etwas mehr Anerkennung verdient. Man darf hinzusetzen, er nimmt auch als leidende Person unsere Theilnahme mehr in Anspruch. An ihm manifestirt sich das Schicksal am Meisten, und es ist daher nicht mehr als billig, dass er dem Drama den Titel giebt. Fragen Sie aber nach seinem eigentlichen Character, so wird man um die Antwort verlegen sein. Er zeigt sich zu-

chwermuth, mindestens zu einem tiefsinnigen Ernst geneigt, rossmüthig in der Freundschaft, geduldig und gefasst im Leiden ind bis zum letzten Augenblicke liebevoll. Aber ist er nicht auch eichtsinnig, indem er den fabelhaften Schein unterschreibt? Und ioch dazu giebt er sich mit einer allzugrossen Zuversicht auf ein zweifelhaftes Handelsglück in die Hände eines Feindes, dessen gegründeten Hass er sich selbst zugezogen hatte. Sie werden sagen, das beweise nur noch mehr seine Grossmuth. Indessen sind das Alles im Grunde nur Characterzüge, wie wir zu sagen pflegen, während wir von Gesinnungen sprechen sollten. Trotz dem Allem steht uns dieser Antonio lebendig vor den Augen der Seele. Ja, er ist uns zu einer geliebten Individualität geworden. Wo liegt der Grund davon? Man hat davon gesprochen, dass Shakespeare's Personen Typen seien und dadurch sich der Phantasie unwiderstehlich bemächtigen. Es ist auch wohl gesagt worden, der dramatische Dichter sei eigens dazu berufen und verpflichtet, seine Personen und Characterbilder typisch zu gestalten. Ich muss dagegen dem Anführen Recht geben, dass diese Anschauung in der Verwechselung des thatsächlichen Bestandes mit seiner Wirkung auf unser Gemüth beruhe. Wir leiten uns aus Shakespeare's Gestalten typisch allgemeine Anschauungen ab, weil sie uns von gleich abgerundeter und erschöpfender Individualität erscheinen, wie Gestalten des Lebens, wenn wir sie nur unter dem einen Lichte eines gegebenen Verhältnisses erblicken. Das ist genau der Fall mit diesem Antonio. Er ist nur das, wofür wir ihn nehmen, weil ihn der Dichter uns zeigt mit den individuellen Gesinnungen und Empfindungen, welche wir unter den gegebenen Umständen, bei seiner persönlichen Stellung, seinen Umgebungen und seinem Schicksale willig mit ihm theilen. Darin liegt die Motivirung seines Characterbildes. Mehr zu verlangen würde gleichbedeutend sein mit der Forderung, das gegebene Bild zu entstellen. Auch seine Freundschaft für Bassanio dürfen wir wohl auf Treu und Glauben hinnehmen. Vielleicht dass wir sagen könnten, sie sei um so natürlicher als ein weiches und zugleich edles Gemüth, wenn es von einer schwermüthigen Stimmung wider Willen beschlichen wird, leicht seine ganze Neigung auf den lebensfrischesten und zugleich edelsten seiner Genossen wirft. Doch wozu das? Ist es nicht genug, dass es so ist, wie es ist, um den Effect davon sehn zu lassen? Wogegen der Dichter selbst an den Ursprung dieser Freundschaft vielleicht nicht gedacht hat.

Wenn ich Sie recht verstehe, nahm der vermittelnde Freund wieder das Wort, so werden für den ausführenden Schauspieler bei

dieser Rolle im Allgemeinen dieselben Regeln gelten, wie bei der von Bassanio. Möglich, dass bei ihm die Warnung seine über jenen hervorragende Stellung nicht durch ein unbescheidenes Vordrängen geltend zu machen, noch mehr zu betonen ist. Nur daran würde vielleicht noch zu erinnern sein, dass er sich der Verführung seinen Genossen und ihren zudringlichen Reden gegenüber den Ton einer abweisenden Altklugheit anzunehmen enthalten müsse. Bei der Zumuthung, dass er verliebt sein könne und den Worten nach Graziano's Abgang: „Ist das nun irgend was?“ könnte diese Gefahr nahe liegen. Und doch muss er überall durch einen sanften Ton mehr die Tiefe des Gefühls als bittere Empfindlichkeit verrathen. Selbst in den Reden gegen den Juden sollte meines Erachtens der Ton der Feindseligkeit nicht zu scharf heraustreten.

Das würde mich wundern! versetzte der Enthusiast. Diesen scheint er doch wirklich als solchen zu hassen. Die schmachvollen Beleidigungen, welche er ihm eingestandener Maassen angethan hat und von Neuem zu wiederholen bereit ist, scheinen kaum anders gedeutet werden zu können.

Ich glaube nicht, wendete Jener ein, dass er Shylock hasst, weil er ein Jude ist; vielmehr nehme ich an, dass die Empfindlichkeit seines edlen Gemüthes zu den allerdings nicht zu billigenden Ausbrüchen der äussersten Verachtung durch das unbarmherzige Benehmen Shylocks bei Gelegenheit von wucherlichen Geschäften gereizt wird. Oft sind es die edelsten Menschen, von einer sonst sanften und liebevollen Gemüthsart, welche wir solchen Ausbrüchen, gleichwie einem Schicksal, am Meisten ausgesetzt sehn. Auch bildet es thatsächlich einen Theil des Schicksals von Antonio, dass er auf diese Weise den bittern Hass des Juden verschuldet. Nur ist es bedeutsam, dass dieser in der leidenschaftlichen Hoffnung, Rache an Antonio zu nehmen, nicht die von ihm erfahrene Schmach, sondern den Verlust, den er ihm zugezogen haben soll, betont.

Aus einem Moment, so machte der Realist bemerklich, scheint doch Antonio's Hass gegen das Judenthum hervorzugehen. Ich meine seine Forderung am Schluss der Gerichtsscene, dass sich Shylock zum Christenthum bekennen solle. Nicht bloss von der Seite einer verblendeten Intoleranz, sondern auch dadurch wird uns dies anstössig, dass für die christliche Gemeinde Shylock kein wünschenswerthes Mitglied sein kann. Sie scheinen meinen Einwurf fast von der komischen Seite zu nehmen, da Sie ein schalkhaftes Lächeln nicht verbergen können. So schloss er mit dem Blick auf den Alten.

Ich läugne nicht, sprach dieser dagegen, dass mir der lebhafte Anstoss, den mehrere Erklärer an dieser Forderung genommen haben, oft einen heitern, um nicht zu sagen komischen Eindruck gemacht hat. Rümelin hat sogar daraus Veranlassung genommen, der Behauptung, dass Shakespeare für einen ächt christlichen Dichter gehalten werden dürfe, jede Berechtigung abzusprechen; eine Aufstellung, die mich fast an das bekannte „lucus a non lucendo“ erinnert. Wäre daraus in der That eine leichtsinnige oder selbst geringschätzende persönliche Anschauung von dem Uebertritt zum Christenthum zu argumentiren, so würde, bei der Verbindung dieser Zumuthung mit allen Nebenumständen des Dramas, besonders bei dessen märchenhaftem Tone, noch lange nicht die Berechtigung, Shakespeare den christlichen Character als Dichter abzusprechen, aus diesem Einen Moment gefolgert werden dürfen. Aber ich kann auch eine solche Anschauung überhaupt nicht darin finden. Man hat mit Recht, wie bei vielem Andern die herrschenden Gesinnungen der damaligen Zeit angezogen. Man hätte sogar daran erinnern können, dass, wenn wir recht unterrichtet sind, im Mittelalter mancher Jude zur Taufe gezwungen worden ist. Bei der Vertreibung der Mauren und Juden aus Spanien sind bekanntlich solche widersinnige Gewaltsamkeiten mehr vorgekommen. Aber, wird man sagen, Shakespeare hätte sich wie in vielen andern Beziehungen auch in dieser über seine Zeit erheben sollen. Ich weiss nicht, ob man nicht in manchen Fällen, wo man sich der Lobpreisung von Shakespeare's Erhabenheit über seine Zeit hingiebt, diese nach einem falschen Maassstab misst. Gewiss hat jede Zeit ihre Geheimnisse, und indem sie uns den Dichter als ein ächtes Kind derselben erschliesst, sind wir nicht selten verführt, ihn für erhaben über seine Zeit zu halten, während er doch nur unter dem Einfluss derselben stand. Wenn ich nicht irre, ist bei der Abwendung dieses Vorwurfs ein Moment noch nicht angezogen worden. Dass in der Gegenwart bei den Engländern die zur Gewohnheit gewordene Neigung vorherrscht, auf die Erfüllung der Form und auf den Buchstaben des Gesetzes mehr Werth zu legen, als es mit unseren Ansichten verträglich ist, darf als bekannte Thatsache angesehen werden. Wie alle solche nationale Gewohnheiten ist auch diese keineswegs neu. Aus der Reformationsgeschichte liesse sich dies genugsam nachweisen. Und gewiss ist es für den vorliegenden Fall nicht ohne Bedeutung, dass heute noch zwischen deutschen und englischen Missionsanstalten, wo sie sich nachbarlich berühren, oft eine Meinungsverschiedenheit herrscht, über die zu schnelle Zulassung zur Taufe

von Seiten dieser und die zu lange Verzögerung von Seiten jener. Ohne Shakespeare's Ruhm zu nahe zu treten, könnte man daher vielleicht sagen, er habe einem Vorurtheil, das nicht blos in seiner Zeit, sondern auch in der Gesinnung seiner Nation begründet ist, einen unfreiwilligen Tribut gezahlt.

Auch mir, rief der Enthusiast, hat neben so vielen Vorzügen Shakespeare's diese Einzelnheit niemals einen erheblichen Anstoss gegeben. Doch lassen Sie mich fragen: Wenn Sie schon Bassanio und Antonio von einem gewissen Leichtsinn nicht freisprechen können, wie werden dann Graziano, Lorenzo und die schöne Jessica vor Ihrer Kritik bestehn? Diese sind doch gewiss als leichtsinnige Charactere zu bezeichnen?

Es würde müssig sein, so lautete des Alten Antwort, an die durchgehende Eigenthümlichkeit Shakespeare's zu erinnern, dass er uns in seinen gesammten Stücken alle Personen in einer, wenn auch nicht ganz gleichen, so doch nahe verwandten Strömung der Gesinnung darstellt. Man hat dies, ich glaube mit Recht, so auszudrücken gesucht, dass man bei jedem seiner Stücke eine ihm eigenthümliche Atmosphäre wahrnehmen könne. Das ist auch hier der Fall. Unsere Sprache ist nur zu arm, um die verschiedenen Schattirungen, in welchen sich die Wirkung der allgemeinen Strömung auf den Einen oder den Andern manifestirt, mit besonderen Namen belegen zu können. Wenn wir Antonio und Bassanio, wie Sie mir eingehalten haben, von einem gewissen Leichtsinn nicht freisprechen können, so kann es scheinen, dass wir sie gegenüber von Graziano, Lorenzo und Jessica zu hart, oder diese gegenüber von jenen zu milde beurtheilen. Denn auf die letzteren möchte diese Bezeichnung mit grösserem Rechte angewendet werden. Sollten wir uns aber nicht auch in dieser Beziehung daran erinnern, dass es sich in jeder guten Comödie unvermeidlich um die Versinnlichung von Gegensätzen handeln muss? Wie nun diese nicht blos in den äusseren Verwickelungen, sondern auch in den inneren Gemüthsbewegungen ihre Rolle zu spielen haben, so müssen sie auch an den verschiedenen Personen in der mannichfaltigsten Weise zu Tage treten. Und um dies genau zu beobachten, ist die früher von mir aufgestellte Verschiedenheit zwischen Character und Gesinnung am wichtigsten. Ich meine nämlich, dass bei der ernsteren, tieferen und edleren Gemüthsart von Bassanio und Antonio die Einwirkung der, wenn ich so sagen darf, flüchtigen und leichten Atmosphäre des ganzen Stückes ihnen gleichsam nur eine leichte Färbung in Gestalt einer leichtsinnigen Gesinnung anhauchen konnte. Bei den

ei Anderen aber fand sie auf dem von Natur schon flüchtigeren 'esen ihrer Gemüthsart einen dankbareren Boden des Gedeihens. och hat der Dichter mit der Weisheit seines poetischen Instinctes afür gesorgt, dass wir, trotz mancher nahe liegenden Veranlassungen, icht zu einem ernsten Vorwurf kommen. Sie sprachen vorhin von er schönen Jessica. Wer hat sie gesehen, um zu diesem Urtheil erechtigt zu sein? Machen Sie mir keinen Vorwurf, fuhr der sprecher, zum sichtlich beunruhigten Enthusiasten gewendet, fort. ch glaube Ihnen auf's Wort und zweifle nicht, dass sie im Allgemeinen für eine reizende und schöne Erscheinung zu gelten habe. Nur das ist mir zweifelhaft, ob sie uns durch vielfache Bemühungen ifriger Kritiker, die ihr Benehmen gegen den Vater zu erklären md gewissermaassen zu rechtfertigen suchen, schöner und liebenswürdiger wird, als durch den Dichter selbst. Die von ihm angewendeten Mittel scheinen nur gering. Nur wenige Striche, aber hre Meisterschaft offenbart sich im Erfolg auf unsere Imagination. Denn sie sind vollkommen hinreichend, um in dieser ein vollständiges Bild zu schaffen. Liegt darin nicht die lebhafteste Aufforderung an lie darstellende Künstlerin, auch in dieser, wie in allen Shakespeare'-chen Rollen, auf alles Prunken mit den Mitteln zu verzichten? Ich 'erlange nicht, dass sie wenig thun solle, sie soll vielmehr Alles hun, was in ihren Kräften steht, und dennoch die schwere Kunst ich aneignen, scheinbar nur wenig zu thun. Bei Graziano's Rolle st dieser Rath noch mehr zu beherzigen. Ich bilde mir ein, dass schon im Namen die Aufforderung liegt, das Derbere und Uebermüthige seiner Erscheinung mit aller Grazie, mit der ganzen Anmuth der Bewegungen und der Ausdrucksweise zu mildern. Für Lorenzo hat der Dichter schon im letzten Akte väterlich gesorgt. Hier können wir ihn von Neuem als Sprachkünstler bewundern. Gleichviel ob mit bewusster Absicht oder auf dem Wege natürlicher Inspiration gelingt es ihm, in dem letzten Akte, Lorenzo die edelste und gewinnendste Sprache zu leihen. Und gleich wie bei allen einzelnen Personen die ihnen zugetheilte Ausdrucksweise wesentlich dazu beiträgt, uns ihr Bild lebhaft vor die Seele zu zaubern, so wird uns auch Lorenzo dadurch zu einer liebenswürdigen Erscheinung. Wie nothwendig und unentbehrlich ist also jedem dramatischen Künstler, was uns schon Shakespeare's Schatten offenbarte, die ausgebildete Kunst des Sprechens.

Ich kann mich nicht genug wundern, brach hier der Enthusiast mit gewohnter Ungeduld aus, dass Sie sich bei diesen Nebenpersonen

so lange aufhalten. Warum noch kein Wort von Portia, Neri und dem Juden?

Das scheinbar Nebensächliche, beruhigte ihn der Alte, ist b Shakespeare oft und in der Regel weit bedeutender als man glauben pflegt. Das mag nicht zu läugnen sein, dass in Portia a der einen und Shylock auf der andern Seite die Gegensätze d Comödie am schärfsten in die Augen springen. Doch ist auch üb beide dichterische Schöpfungen so viel, bald mit mehr, bald mi minderer Berechtigung ausgesprochen, dass man fast verzagen möcht das Viele noch zu vermehren.

Im Gegentheil, sprach der Vermittler, hier ist gerade das Be dürfniss, zu ordnen, zu sichten und zu erläutern, am dringendsten.

Behüte mich Gott, erwiderte der Alte, vor einem solchen Versuche Dazu müsste ich doch über Portia's Bedeutung schon eben so tief sinnige Betrachtungen angestellt haben, wie viele Andere. Ich hab mich bis jetzt mit dem Genuss dieser schönen Erscheinung begnügt. Auch die vorhin von unserem Freunde aufgeworfene Frage hatt ich bis jetzt noch nicht zu beantworten gesucht, was nämlich au ihr werden würde, wenn es ihr Verhängniss gewesen wäre, das einer der widerwärtigen Freier das rechte Kästchen gewählt hätte? Da aber die Frage einmal angeregt wurde, glaubte ich, mir antworten zu dürfen: ihr fein gebildeter Verstand, ihre taktvolle Haltung, verbunden mit allen Eigenschaften, die eine vornehme Dame ausmachen, würden ihr wahrscheinlich beigestanden haben, die Anwandlungen eines liebenswürdigen Leichtsinns zugleich mit voreiligen Aufwallungen tiefer Gefühle zu beherrschen und dadurch immer eine würdige Rolle zu behaupten. Jener zeigt sich verbunden mit Witz und heiterer Laune zur Genüge in ihrer ersten Unterredung mit Nerissa über die bedenklichste Genossenschaft lästiger Freier. Sollen wir aber, wie es des Dichters Absicht zu sein scheint, glauben, dass das Bild Bassanio's schon längst als Gegenstand inniger Zuneigung in ihrem Gemüthe heimisch war, müssen wir dann nicht ihre Ruhe und Würde bei dem Empfang der Prinzen von Marocco und von Arragon bewundern? Wiewohl sie eine angenommene Rolle der feinsten Sitte und des vornehmsten Anstandes spielt, führt sie dieselbe doch mit so ungezwungener Natürlichkeit durch, dass ich besonders hier die Meinung Hazlitt's, ihr Affectation Schuld geben zu dürfen, nicht begreifen kann. Mehr könnte ich Veranlassung finden, für sie zu zittern, als sich nach der Erscheinung Bassanio's ihr Gefühl verräth. Und wenn ich bei dem Ausbruch der ganzen Fülle desselben nach der glücklichen Wahl Bassanio's ihr ganz nachzu-

fühlen strebte, dann konnte mich wohl die bange Frage beschleichen, was wäre ihr Schicksal gewesen, wenn Bassanio falsch gewählt hätte? Ich wüsste wenige Stellen aus Shakespeare's dramatischen Dichtungen derjenigen, wo sie in liebevolles Entzücken über den Erfolg ausbricht, gleich zu stellen. Welche Innigkeit im Ausdruck einer überschwänglichen Glückseligkeit, und doch welche maassvolle Haltung in den Auslassungen eines überströmenden Herzens. Ich habe niemals, so oft es auch geschehen ist, diese Stelle ohne die tiefste Rührung lesen und hören können. Und oft, ohne es zu wollen, beschlich mich dabei die Wehmuth in dem Gedanken an manche edle Frau, die, von Convenienz und Verhältnissen gezwungen, in ihrem feinbesaiteten Herzen eine innige Neigung mit verzehrender Sehnsucht bis an ihr Ende verbirgt. Das würde wahrscheinlich Portia's Schicksal ohne die Dazwischenkunft eines ausserordentlichen Glücksfalles gewesen sein.

Sie erinnern an etwas, unterbrach der vermittelnde Freund, was ich bei den verschiedenen Nachforschungen nach dem Grundgedanken dieses Stückes noch nicht ausdrücklich habe erwähnen hören. Warum sollten wir nicht die wunderliche Testamentsbestimmung des Vaters, welche der nachgelassenen Tochter die freie Wahl ihres Gatten verwehrte und die Entscheidung dieser Lebensfrage in die Hand des launenhaften Glücks legte, für analog halten mit der Strenge und Unerbittlichkeit der Convenienz, an welcher ein harter Vater gegen die Neigung seiner Tochter festhält? Die Auslassungen Nerissa's zur Beruhigung von Portia's Gemüth fallen ziemlich zusammen mit dem, was sich einer bedrängten Tochter darüber sagen lässt, dass ein weiser und frommer Vater, auch ohne ihr Herz zu fragen, die beste Wahl treffen werde.

Was Sie anführen, erwiderte einer der Freunde, gehört genau in den Kreis des von mir dem Stücke zu Grunde gelegten Gedankens: summum jus summa injuria. Geschriebenes Recht und conventionelles Herkommen üben im Leben oft eine gleich tyrannische Gewalt aus, und es ist bezeichnend, dass auch in der Gerichtsscene für die Aufrechthaltung des geschriebenen Rechtes das Herkommen angeführt wird.

Gewiss, sprach der Alte, doch kommt es, wie ich vorhin schon bemerkte, mehr auf die Versöhnung der Gegensätze als auf diese selbst an. Es würde daher nicht genügen, wenn der Knoten nur materiell und äusserlich gelöst würde und nicht zugleich die Versöhnung der im Innern der handelnden Personen liegenden Gegensätze einträte. Deshalb halte ich es für die glücklichste Wendung

zu dem Zwecke, uns ganz mit Portia's edlem Wesen zu verständigei dass unmittelbar nach der freien Hingabe an das Entzücken de Glücks Portia die Lage des Geliebten und seines Freundes mit der tiefsten Ernste fasst. Nicht ein Moment der Besinnung, um di Ansprüche ihrer Liebe den Forderungen für die Ruhe des Einer und die Rettung des Andern unterzuordnen. Gegen diesen, ohne Jammern und ohne kleinliches Bedenken, wie aus dem Instinct eines edlen Herzens gefassten Entschluss, werden die von unserem Freunde über den Muthwillen Portia's erhobenen Vorwürfe kraftlos. Man müsste denn annehmen wollen, dass sich ein leichter und heiterer Sinn nicht mit dem Ernst und der Tiefe des Gefühls vertragen könne.

Aber die Gerichtsscene? warf der Realist fragend ein.

Ich hätte, war die Antwort, meinem Gefühle nach kaum g glaubt, dass diese einer Vertheidigung bedürfe. Bin ich zu u schuldig, oder zu kindisch? Ich mag es nicht entscheiden. D aber kann ich versichern, dass es mir nie beigekommen ist, v vorn herein überzeugt zu sein, dass Shylock seinem Beginnen zu Opfer fallen müsse. Ich bin, so oft ich das Stück gesehen od gelesen habe, in Spannung über den Ausgang gewesen, und da diese Spannung in der Gerichtsscene in der höchsten Höhe erhalte werden müsse, habe ich niemals bezweifeln können. Auch müsse Sie, verehrter Freund, mir es nachsehen, wenn ich Sie mit sich selb im Widerspruch finde, indem Sie der Möglichkeit gedenken, da Shylock in der Verzweiflung Antonio das Messer ins Herz stosse könne. Es war also doch ein anderer als der versöhnende Ausgan denkbar? Wie aber ständen wir zu Portia und sie zu unsere Imagination, wenn sie wie ein Deus ex machina oder wie de Exempt in Molière's Tartuffe sofort mit der rettenden Ent scheidung aufträte? Ist es denn nicht für das Bild, das in unsere Imagination von ihr zurückbleiben soll, unentbehrlich, dass sie i Sturme der einander gegenüberstehenden Leidenschaften, in de Mitte des versammelten Gerichtshofes, gegenüber dem geliebten un tief bekümmerten Gemahl diese himmlische Ruhe bewahrt, um kei Mittel zur friedlichen Lösung der Frage unversucht zu lassen? Di rührenden Bitten und Vorstellungen und die Berufung auf die gött liche Natur der Gnade — eine der glänzendsten Stellen in alle Gedichten Shakespeare's — das Alles steht ihrer ruhigen Fassun zu Gebote, und daneben versäumt ihr scharfer Verstand kein Wor der Warnung. Denn etwas Anderes ist es nicht, als sie an die Waag und daran erinnert, dass Antonio sich verbluten könne.

Wie Sie diese Rolle auslegen, sprach der Vermittler, sollte man die vollständige künstlerische Darstellung derselben fast für eine unlösbare Aufgabe halten.

Glauben Sie das nicht, versetzte der Alte. Dass eine vollständige Lösung dieser Aufgabe zu dem Höchsten gehört, was eine dramatische Künstlerin in der Comödie leisten kann, bezweifle ich nicht. Aber wir dürfen dabei auch auf das bildsam weiche Wesen und auf die ausgedehnte Erfindungsgabe einer reinen und edlen weiblichen Natur rechnen. Mir scheint an dieser Portia Alles, was wir an ihr beobachten können, unschuldige Heiterkeit, ernste Gesinnung, tiefes Gefühl und feiner Verstand, durchaus weiblich dargestellt. Dazu gehört die völlig entsagende, von aller sichtlichen Anspannung freie Unbefangenheit, mit der sie die Erfüllung von jeder, auf ihrem Wege liegenden Pflicht übernimmt. Ihr Gehorsam gegen den harten Willen des Vaters, ihre unaufgeforderte Bereitwilligkeit, alle ihre Rechte dem Geliebten abzutreten und, was schon erwähnt worden, der wie im Fluge erfasste Entschluss, im süssesten Moment sich von ihrem Gemahle zu trennen, das Alles ist so rein weiblich, dass ich glaube, es gehört nur die Gewöhnung einer feinen weiblichen Seele an die Bewahrung einer natürlich edlen Haltung und Bewegung in allen Lagen des Lebens dazu, um dieser Aufgabe genügen zu können. Freilich mag ein besonderes Zartgefühl dazu erforderlich sein, um die allgemeine Verpflichtung der Frau zur Bewahrung des Gleichgewichtes zwischen Sein und Scheinen, mit der höchsten Anmuth und dem natürlichsten Liebreiz zu erfüllen. Indessen hat mich die Erfahrung belehrt, dass unter jenen Voraussetzungen die Rolle Portia's nicht leicht verfehlen kann, den Beifall zu gewinnen. Auch hat der Dichter seinen Reichthum über sie mit der grössten Freigiebigkeit ausgeschüttet. Selbst das scheinbar Wenige, was er gethan hat, um ihren Wohnort Belmont in einem unwiderstehlich poetischen Dufte unserer Imagination zu versinnlichen, trägt zu unserem willigen Entgegenkommen bei. Ich möchte glauben, dass diese Rolle vorzugsweise zu denjenigen gehört, bei welchen die Künstlerin, frei von allem eitlen Anspruch an momentanen Effect und Applaus den innigsten Genuss finden könnte, indem sie sich gewissermaassen selbst spielen hört und fühlt. Nur das ist mir, wie es aus allem Gesagten leicht einleuchten wird, ein fast unlösbares Räthsel, wie zu Shakespeare's Zeiten diese Rolle von einem Knaben zur Befriedigung ausgefüllt werden konnte. Alles, was an Unreife oder gar kindisches Wesen erinnert, ist ihr von Grund aus zuwider.

Sie geben also doch zu, nahm der Vermittler das Wort, das die Eröffnungen von Shakespeare's Schatten in dieser Beziehung nicht alle Bedenken über diesen Gebrauch heben konnten. Ich werde dadurch an ein wunderliches Erlebniss erinnert. Vor einer Reihe von Jahren reiste ein Knabe aus England, dessen Namen ich vergessen habe, in Deutschland herum. Der Ruf eines ungewöhnlichen dramatischen Talents ging ihm voraus, und im Vertrauen darauf drängte man sich darnach, ihn Bruchstücke Shakespeare'scher Rollen darstellen zu sehen. Es widerfuhr mir, ihn in einigen Scenen des Shylock zu beobachten. Niemals erinnere ich mich, auf der Bühne etwas Abscheulicheres gesehen zu haben. Nicht, dass man an dem Knaben eine gewisse Kraft vermisste, aber Alles, was dafür gelten sollte, war krampfhaft und gewaltsam hervorgebracht, und so sah man das Ganze auf carricaturartige Weise in Fetzen zerrissen.

In gewisser Hinsicht, bemerkte der Alte, nur vielleicht i milderer Weise, hat die Rolle Shylock's dieses Schicksal öft erleben müssen. Und wenn die Meinung die Oberhand behalte sollte, dass sie zu den komischen Rollen gehöre, so wird sie noc lange unter dieser Verdammniss stehen. Es sind mehr als fünfzi Jahre vergangen, seit ich den Kaufmann von Venedig oft au führen und die Rolle Shylock's von den verschiedensten Künstler darstellen gesehen habe. Doch ich gestehe, dass mir die vc Gervinus fast leidenschaftlich abgewiesene Meinung, ihn zum Märtyr machen zu wollen, stets eben so unzugänglich geblieben ist, w die Anschauung derselben unter einem komischen Lichte. D Anführen, dass ihn Burbadge in einer rothen Perrücke dargestel habe, scheint mir nichts weniger als maassgebend. Dass er, w Kreyssig schreibt, sich mit einer langen Nase entstellt habe, beru auf einer Verwechselung Shylock's mit dem Barrabas von Marlow Ich sollte dagegen meinen, schon die bestätigte Thatsache, da Burbadge diese Rolle mit dauerndem Beifall durchgeführt hab spreche dafür, sie nicht für eine komische halten zu können. Den soweit ich von den damaligen Bühnenverhältnissen unterrichtet bi ist es mir nicht glaublich, dass die Schauspieler für das ernste u hochtragische Fach sich auch zur Darstellung komischer Rolle herabgelassen hätten. Aber weit bedeutender als dieser Einwurf i der, welcher aus dem ganzen Gedicht abzuleiten ist. Wahr ist allerdings, dass Shylock in seiner alttestamentarischen Gesetze strenge den schroffsten Gegensatz bildet gegen die andere Sei einer leichtlebigen und vom Glanze des Glückes oder, wenn man

vorzieht zu sagen, der Gnade beschienenen Welt. Es ist ferner nicht abzuleugnen, dass sein Wesen und sein Schicksal in das Tragische hinüberspielt. Nimmt man aber Anstoss daran und findet man die von Grimm und Hass bis zum unbarmherzigen Blutdurst erfüllten Gesinnungen des Juden für ein Lustspiel nicht angemessen, so kann das, wie es mir scheinen will, nur die Folge eines unrichtigen Urtheils über den ganzen Stoff des Dramas sein. Handelt es sich denn nicht im Allgemeinen um die ernstesten Fragen? Wo das Lebensglück einer nicht blos hochbegabten, sondern auch von einem freigebigen Schicksal in die glänzendste Lage versetzten Frau auf die Gunst des Zufalls gestellt, die Befriedigung von Liebe und Freundschaft der launenhaften Entscheidung des Glücks oder Unglücks anheim gegeben ist, können wir doch unmöglich von nur heiteren, geschweige denn von komischen Verwickelungen reden. Dass dieser Ernst des Lebens gleichsam unter dem Glanze eines hellen Sonnenscheins dargestellt ist, darf uns über seine Bedeutung nicht so weit verblenden, um es für völlig unerhört oder unberechtigt zu halten, wenn von einer anderen Seite dieser Ernst mit den düstersten Wolken in den berauschenden Genuss eines unglaublichen Glücks hineintritt. Oder sollte es nur die Schärfe der Dissonanz sein, worüber wir erschrecken, so müssen wir daran wieder erinnern, dass sie gegenseitig ist. Bassanio's Glück mit Portia, sowie das Lorenzo's mit Jessica gehören eben so sehr in das Reich einer reizenden Märchenwelt, wie der Grimm, Hass und Rachedurst Shylock's aus einer erschütternden Region derselben Welt zu uns reden.

Sie räumen also doch ein, fragte der Realist, dass Shylock nicht auf einem realen Boden stehe? Nur noch ein Schritt weiter und Sie werden zugeben müssen, dass die ganze Erscheinung in ihrer Unwahrscheinlichkeit einen unberechtigen Anspruch an unsern Glauben macht.

Ich glaubte vielmehr, wandte Jener ein, wir hätten uns darüber genügend verständigt, dass der Boden des ganzen Dramas für phantastisch und märchenhaft gelten könne, unbeschadet der Lebenswahrheit der in einer poetischen Beleuchtung uns vorgeführten Personen. Und dass auch Shylock lebenswahr, mit andern Worten, dass er nicht eine zur komischen Darstellung bestimmte Fratze sein kann noch sein soll, liegt in den von mir ausgesprochenen Vordersätzen. Sollten wir das Gegentheil glauben, und wäre, was ich schon vorhin widerlegt habe, wahr, dass wir von vorne herein denselben für den unterliegenden Theil anzusehen hätten, dann würde

das Ganze, dem tief ernsten Stoffe zum Hohn und Spott, zur albernen Fratze herabsinken. Und werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf den Schicksalsfaden, der sich in dem Drama abspinnt, so werden wir in der Rolle des Juden nur die Wiederholung von einer Anschauung finden, welche uns in Shakespeare's Stücken, tragischen wie komischen, eben so wie im Leben häufig begegnet.

Und was sollte das sein? fragten mehrere Stimmen zugleich.

Wenn der Ausdruck berechtigt ist, fuhr der Alte fort, den ich vorhin für die gemeinsame Strömung der Empfindungen und Gesinnungen aller Gemüther in einem Stücke gebrauchte, indem ich sie die allgemeine Atmosphäre des betreffenden Dramas nannte, so lassen Sie mich darauf aufmerksam machen, dass wir in vielen, ich glaube den meisten Stücken Shakespeare's ein Individuum bemerken können, welches sich über diese Atmosphäre zu erheben sucht oder gewissermaassen unberührt von ihr scheint. Denken Sie an Edmund in Lear, Jago im Othello; auch den Pater Lorenzo und den Grafen Paris in Romeo und Julia könnten wir anführen. Alle diese Personen meinen und können auch dafür gelten, von dem Taumel der Leidenschaft, der im Verein mit den äusseren Begebenheiten das Verhängniss bildet, nicht wie die Andern ergriffen zu sein. Sie nehmen auch wohl das Recht oder die Befähigung in Anspruch, die Fäden des Geschicks zu leiten. Und doch werden sie von diesem ohne Erbarmen ergriffen, ja sogar ohne die Theilnahme, welche Anderen willig zufällt, zu geniessen. In komischer Beziehung bietet uns Malvolio in „Was ihr wollt“ das schlagende Beispiel einer solchen Erscheinung dar. In einem ähnlichen Verhältniss, nur aber in tief ernster Weise, steht Shylock zu dem ganzen Ereigniss.

Der vermittelnde Freund, auf diese Betrachtung eingehend, setzte sie folgendermaassen fort. Es ist nicht zu läugnen, dass Shylock inmitten aller anderen Personen isolirt dasteht. Schon seine durch und durch jüdische Natur macht ihn dazu. Schlegel bemerkt richtig, dass man auch in der Satzfügung seiner Reden den jüdischen Accent wieder erkennen dürfe. Und von Kennern des Talmud habe ich die Meinung aussprechen hören, Shakespeare müsse dieses Buch gekannt haben, da Shylock's Logik mit der in den Lehrsätzen desselben angewendeten in enger Verwandtschaft stehe.

Das scheint nicht glaublich, nahm der Alte wieder das Wort, und hat vielleicht dieselbe Bedeutung, wie die Behauptung, dass Shakespeare bei einem Rechtsgelehrten gearbeitet haben müsse, weil er viele technische Ausdrücke der Gerichtssprache anbringe. Ich halte es für vergeblich, den Maasstab für Shakespeare's Auffassungs-

gabe zu finden. Gewiss muss Vieles, was Andern unbemerkt entgeht, ihm anschaulich und seinem Gedächtniss ein unveräusserliches Eigenthum geworden sein. Nur würde es fast ein unlösbares Räthsel scheinen, wodurch er befähigt worden, den jüdischen Character mit so erschöpfender Wahrheit zu zeichnen, wenn es unzweifelhaft nachgewiesen wäre, was unser Freund Elze in seinem Aufsatz über dieses Drama angiebt, dass zu Shakespeare's Zeiten keine Juden in England geduldet worden [1]) und er daher nicht nach einer erlebten Anschauung habe arbeiten können. Das Alles ist aber nicht einschlagend in meine Aufstellung. Der Gegensatz Shylock's gegen alle Anderen, von dem ich reden wollte, beruht vielmehr darin, dass er sich allen Einflüssen der im ganzen Stücke herrschenden leichtblütigen Lebensanschauung verschliesst. Ich nehme auch Antonio trotz seiner Schwermuth davon nicht völlig aus. Auch er ist von diesem Einfluss nicht ganz frei, indem er seinem Handelsglücke und Wohlstande zu rücksichtslos vertraut. Hier manifestirt sich der angezogene Gegensatz sofort in den Einreden des Juden gegen diese Zuversicht. Wie er in den ihm eigenthümlichen Bildern und Metaphern über Glücks- und Unglücksfälle zu Land und zur See redet, scheint er nur die maassvolle Vorsicht und kluge Berechnung des gefahrlosen Gewinns zu kennen. Und das Schicksal scheint ihm sogar in dem momentanen Ruin Antonio's Recht zu geben. Ja, ohne eine bestimmte Voraussicht nimmt er, wie mit instinctiver Divination, seine Maassregeln zur Ausführung der langersehnten Rache.

Das ist in der Scene, unterbrach der Realist, wo ihm Tubal über seine Tochter berichtet. In dieser werden Sie doch schwerlich das absichtlich Komische läugnen wollen?

Ich getraue mir das allerdings, behauptete der Alte. Nur hören Sie erst weiter, was ich von berechnendem Scharfsinn an Shylock für meine Aufstellung wichtig finde. Es versteht sich, dass davon bei allen Andern nicht im Entferntesten die Rede sein konnte und durfte. Wir können auch nicht läugnen, dass er mit seinen scharfsinnigen Anschauungen fast durchgängig im Rechte ist. Unser schon genannter Freund Elze führt mit gutem Grunde an, dass die Abwehr des fanatischen Hasses gegen die Juden nicht leicht bündiger ausgesprochen werden könne als von ihm. Noch mehr, wir können ihm selbst darin nicht Unrecht geben, dass er dem auf ihn in den Zeichen beschimpfender Verachtung ausgeschütteten Hass einen noch grimmigeren Hass entgegenstellt. Und müssen wir darin ein nicht

---

[1]) Vergl. oben S. 66. D. Red.

ohne Schuld von jener Seite herausgefordertes Schicksal erkennen, so wüsste ich in der That nicht, wo das Komische liegen sollte. Nun aber, von jener Scene zwischen ihm und Tubal. Ich sehe anstatt des Komischen nur die furchtbarste Leidenschaft darin. Auch ist sie in psychologischer Hinsicht vollkommen richtig motivirt. Der Schlag trifft die empfindlichsten Saiten seines Wesens. Die Gier nach dem Besitz, den er nach Recht und Verdienst für wohlerworben halten kann, wird zugleich gekreuzt mit den einzigen Empfindungen, welche neben derselben in seinem Gemüth Platz finden konnten. Deshalb verwirrt auch die Leidenschaft das Eine mit dem Andern. Ich halte es nicht für richtig, wenn man ihm jedes Gefühl für die Tochter abspricht, weil er sagt, er wolle sie eingesargt sehn und die Ducaten im Sarge. Mindestens scheint es mir nicht unbedingt nothwendig, den hier gedachten Worten den Sinn unterzulegen, als sei es ihm gleichgültig, seine Tochter todt zu sehn, wenn er nur seine Schätze wieder besitze. Vielmehr ist es möglich, dass sie auch so verstanden werden: Lieber sähe ich meine Tochter todt als sie in dieser Weise zu verlieren, dann möchten auch die Juwelen in ihren Ohren und die Ducaten in ihrem Sarge mit ihr begraben werden. Wie käme er sonst dazu bei der Erwähnung des angeblich verschleuderten Turkis der verstorbenen Lea zu gedenken? Barock und bizarr sind allerdings diese Ausbrüche der Leidenschaft, seiner Natur entsprechend, aber nicht komisch. Sie dienen vielmehr in dieser Form am meisten dazu, uns zu zeigen, wie er in einer völlig anderen Atmosphäre zu athmen scheint, als Jeder der Uebrigen, welche ernst in der Heiterkeit und, mit Ausnahme des übermüthigen Graziano, gehalten und milde im Ernst der Situationen sind. Und nun ist es auch völlig natürlich, dass seine Gesinnung von der Habgier plötzlich überspringt zum heissen Durst nach Rache, eine Wandlung, in welcher er sich für berechtigt hält, die Fäden des Geschickes zu ergreifen und wodurch er der allgemeinen Strömung der Begebenheit zu seinem Verderben verfällt.

Es überrascht mich, sprach der Vermittler, dass Sie auch in Bezug auf Shylock von Gesinnungen und nicht von einem ausgeprägten Character sprechen. Dem allgemein gültigen Sprachgebrauche nach gehört doch diese Rolle recht eigentlich in die Kategorie der Characterrollen.

Das spricht am meisten für meine Anschauungsweise, antwortete Jener. Wir verstehen unter dieser Bezeichnung in der Regel die in ihrer Ausführung zumeist hervorstechenden Rollen. Wer wollte aber damit wohl den andern die Characterzeichnung absprechen?

Auch ist meistentheils das vor Anderen schärfer Heraustretende mit einem dem allgemeinen widersprechenden, oder einem abnormen Wesen verbunden, weshalb denn das Bizarre und Verletzende solchen Rollen leichter als anderen nachgesehn wird und zuweilen sogar für berechtigt gilt. Das Alles passt auf Shylock. Ist es aber darum recht, wenn der ausführende Künstler dadurch sich verführen lässt, in dem Abnormen oder Bizarren die feine Linie, welche der Dichter zur Bewahrung der Natürlichkeit inne gehalten hat, nach Gutdünken zu überschreiten? Ich habe es schon früher und, wenn ich nicht irre, wiederholt bemerkt, dass die meisten Rollen in Shakespeare'schen Stücken auf der äussersten Grenze des natürlich Wahren stehn. Von keiner gilt das mehr, als von dieser. Der Schauspieler, der nicht die Resignation kennt, in dieser Rolle, nur dem Dichter folgend, völlig aufzugehn, dem es vielleicht mehr darum zu thun ist, seinen Scharfsinn durch das gewaltsame Hervorheben aller scheinbaren Abnormitäten und Bizarrerien an den Tag zu legen, mehr zum Lehrer des Publikums sich aufzuwerfen, als ihm Genuss an dem Ganzen zu gewähren, der wird freilich vor einer verblendeten Menge auch durch eine komische Darstellung des Shylock einen momentanen Triumph erringen können. Aber auch das Pathos, welches der Tragödie ziemt, ist bei dieser Rolle vom Uebel. Aus Shylock einen Lear, Macbeth, Richard III. machen zu wollen, kann eben so zur Carricatur führen. Er ist eben so wenig dazu bestimmt, die Narrenkappe zu tragen, als auf dem Kothurn einherzuschreiten. Unter vielen Schauspielern habe ich in dieser Rolle nur Einen gesehn, der meiner Anschauung vollkommen genügte. Er ist, wie Sie leicht denken können, schon lange von uns geschieden, da er sich noch zu den Schülern von Ludwig Schröder zählen konnte. Dem Hofschauspieler Werdy in Dresden gelang es, mit ungewöhnlicher Ruhe der Meisterschaft ohne allen Beigeschmack einer scurrilen Färbung und ohne Anwendung eines unpassenden Pathos die Illusion einer lebendigen Erscheinung hervorzurufen. Er war von Anfang an der heimlich lauernde tückische Jude ohne den Anspruch auf eine ihm nicht zukommende Würde, aber doch ernst genug, um hinter seinem äusseren Wesen etwas Furchtbares ahnen zu lassen. In der Scene mit Antonio wusste er bei der Darstellung der gefährlichen Verschreibung als einen Scherz die Mitte zu halten zwischen erkünstelter Treuherzigkeit und verborgener Hinterlist. Seine Verzweiflung über die Flucht der Tochter und den Verlust eines Theils seiner Schätze war ergreifend, und ich wüsste nicht, dass ein Schein von Komik darin gelegen hätte. In der Gerichtsscene war er

furchtbar und verfehlte nicht den erschütternden Eindruck, der, wie ich glaube, in der Absicht des Dichters liegt. Am Furchtbarsten war er, als er mit dem Gefühle eines befriedigten Grimms die Worte aussprach: „Spruch war's" und wie ein nach Blut lechzender Tiger auf Antonio mit gezücktem Messer zutrat. Um so natürlicher war auch der Abfall von seiner grimmigen Stimmung bei dem Haltrufe Portia's und der Erklärung der ihm feindlichen Bedeutung des Scheins. Seine Kraft, von der Begierde nach Rache völlig erschöpft, war gebrochen, da diese keine Befriedigung mehr fand, und der Gedanke konnte nicht aufkommen, dass er noch im Stande gewesen wäre, in der Verzweiflung Antonio das Messer in's Herz zu stossen. Ich erinnere mich noch der lautlosen Stille während seines Spiels, bis er nach der Thüre wankte und an derselben kraftlos beinahe zusammenbrach.

Die Gesellschaft mochte hiermit den Gegenstand für mehr als genügend erschöpft halten und ihre Unterhaltung ging zu anderen Fragen über.

Die Bühnenweisungen in den alten Shakespeare-Ausgaben.

Von

N. Delius.

Die Bühnenweisungen *(Stage-directions)*, mit denen Shakespeare's Text in den ursprünglichen Quarto- und Folio-Ausgaben ausgestattet ist, mussten von jeher die Aufmerksamkeit der nachfolgenden Herausgeber und Erklärer schon deshalb auf sich ziehen, weil sie, unvollständig wie sie erschienen, auch im besten Falle vielfacher Ergänzung oder Berichtigung bedurften. In den spätern kritischen oder erklärenden Anmerkungen zu den Dramen unseres Dichters finden wir denn auch diese alten Bühnenweisungen gelegentlich citirt und besprochen, aber immer nur, wenigstens so weit ich sehen kann, in Beziehung auf die einzelne betreffende Stelle oder gelegentlich zur Kennzeichnung der Beschaffenheit, in welcher uns ein einzelnes Schauspiel überliefert ist. An einer systematischen Uebersicht und Zusammenstellung dieser anweisenden Zuthaten zu dem gesprochenen Texte, wie sie durch alle Quartos und Folios hin zerstreut vorkommen, scheint es bisher gefehlt zu haben. Und doch wäre der Versuch einer solchen Arbeit nicht uninteressant, sollte sich auch nur dabei herausstellen, dass die auffällige Verschiedenheit des Mehr oder Weniger dieser Bühnenweisungen bei den einzelnen Stücken keineswegs zufällig, sondern auf ganz bestimmte Gründe zurückzuführen sein möchte. Weniger in Anschlag zu bringen ist ein etwaiger Gewinn, der sich aus einer systematischen Betrachtung der gesammelten Bühnenweisungen ergeben könnte zur Bereicherung unserer Kenntniss von scenischen Details des alten

Shakespeare'schen Theaters. Nach dieser Seite der Forschung hin sind nämlich bereits die Bühnenweisungen so vielfach betrachtet und commentirt worden, dass allenfalls nur noch eine kleine Nachlese von Resultaten zu gewinnen stände.

Ehe ich nun an eine Musterung der einzelnen Dramen in Bezug auf deren alte Bühnenweisungen gehe, scheint es zur Vermeidung müssiger Wiederholungen angemessen, einige Notizen vorauszuschicken, welche sich mehr oder minder auf sämmtliche Schauspiele anwenden lassen. Und zwar handelt es sich zunächst um die Eintheilung in Acte und Scenen. Dieselbe ist in der Folio, wenigstens in Betreff der Acte, grossentheils auch in Betreff der Scenen, mehr oder minder vollständig durchgeführt, und es gehört zu den Ausnahmen, wenn sie ganz und gar fehlt. Die zu Shakespeare's Lebzeiten publicirten Einzelausgaben in Quarto notiren dagegen nirgendwo die Acte und Scenen, auch wenn im Uebrigen ihr Text den der Folio an Sorgfalt und Vollständigkeit übertrifft. Dabei stellt sich heraus, dass diejenigen Stücke der Folio, denen keine Theaterhandschrift, sondern ein gedrucktes Exemplar einer Quarto zu Grunde gelegt wurde, wie wenig sie sich auch im Uebrigen verbessernde Abweichungen von ihrem, sklavisch mit allen Incorrectheiten copirten, Original erlauben, es doch nicht unterlassen, eine Eintheilung in Acte hinzuzufügen. Der Grund dieses Unterschiedes scheint in der verschiedenen Bestimmung der einen wie der andern Ausgaben zu liegen. Die Quartos waren lediglich für die Lectüre bestimmt, und für den Leser konnte es vollkommen gleichgültig sein, wenn er das Stück in Einem Zuge durchlas, geflissentlich darauf hingewiesen zu werden, wo jeder Act beginne und ende. Anders verhielt es sich mit den Theaterhandschriften, welche, für die Aufführung bestimmt, mit einer Eintheilung in Acte schon aus scenischen Gründen die eintretenden Pausen bezeichnen mussten, während welcher zwar kein Vorhang fiel, aber doch die Bühne leer blieb. Finden wir nun in einzelnen aus den Quartos in die Folio hinübergenommenen Stücken die in jenen mangelnde Acteintheilung ergänzt, so dürfen wir bei der sonstigen notorischen Fahrlässigkeit, mit welcher der Druck der Folio besorgt wurde, nicht etwa annehmen, diese Ergänzung sei speciell nachträglich für den Foliodruck veranstaltet worden: wir müssen vielmehr schliessen, dass das betreffende Exemplar der Quarto den Schauspielern statt des vielleicht abhanden gekommenen oder unbrauchbar gewordenen ursprünglichen Bühnenmanuscripts gedient habe und als solches für den scenischen Gebrauch handschriftlich mit diesen Zuthaten versehen worden sei.

Eine ähnliche Bewandtniss hat es mit den Personenverzeichnissen, welche in allen Quartos fehlen, weil der Leser sich ja hinlänglich über die auftretenden Figuren im Verlaufe der Lectüre des Stücks orientiren konnte. Das sollte freilich der Zuschauer im Theater auch, und dessenungeachtet ist wahrscheinlich jede Theaterhandschrift eines Dramas mit einem solchen Verzeichnisse versehen gewesen, welches die Vertheilung der Rollen enthielt. Wenigstens lässt der Titel solcher Tabellen, soweit sie aus den Bühnenmanuscripten in die Folio hinübergenommen sind — *The Names of the Actors* oder *The Actors, Names* — auf diesen Zweck schliessen, welchem entsprechend denn, wie auf unsern Theaterzetteln, in den Handschriften hinter dem Namen jeder auftretenden Person der Name des jedesmaligen Darstellers der Rolle gestanden haben wird. Für den Druck waren diese wechselnden Schauspielernamen entbehrlich oder irreleitend, und sie fehlen deshalb in den Personenverzeichnissen, soweit die Folio solche überhaupt aufzuweisen hat. Bei der Aufnahme oder Weglassung der Verzeichnisse scheint man freilich ebenso willkürlich verfahren zu sein, wie in so manchen andern Details der Folio, oder höchstens die Convenienz des leerbleibenden Raumes einer Blattseite scheint man berücksichtigt zu haben. So sind z. B. die beiden ersten Dramen der Folio — *Tempest* und *Two Gentlemen of Verona* — zum Schlusse mit einem Personenverzeichniss ausgestattet. Bei dem dritten — *The Merry Wives of Windsor* — fehlt ein solches, wahrscheinlich weil die letzte Seite des Stücks keinen Raum mehr dafür bot. Das vierte Stück — *Measure for Measure* — ist dagegen wieder damit versehen, soweit der Platz dazu vorhanden war. — Die dann folgenden *Comedies* entbehren dieser Zuthat, gleichviel, ob der Raum es gestattet hätte, oder nicht. Erst *Winter's Tale*, das letzte in der Reihe der *Comedies*, bringt am Ende wieder einmal *The Names of the Actors.* — In der Reihe der *Histories* hat nur *The Second Part of King Henry the Fourth* ein Personenverzeichniss, augenscheinlich um die sonst leer gebliebene Seite des Drucks zu füllen. — Ebenso und aus demselben Grunde *Timon of Athens* in der Reihe der *Tragedies*, während in *Othello* das Personenverzeichniss mit dem Schlusse des Textes dieselbe Seite füllt. — Zu allen übrigen Stücken der Folio hat erst Rowe in seiner Ausgabe (1709) die Personenverzeichnisse hinzugefügt.

Nur in wenigen Fällen giebt die Folio neben dem Personenverzeichniss auch die Localität des Dramas an; so zum *Tempest: The Scene, an un-inhabited Island,* und zu *Measure for Measure: The Scene Vienna.* — Eine genauere Bezeichnung des jedesmaligen

wechselnden Schauplatzes der Handlung durch alle Acte und Scenen hindurch hat bekanntlich erst von einem spätern Herausgeber der Shakespeare'schen Dramen, von Pope, versucht und theilweise durchgeführt werden müssen, da die alten Ausgaben nichts derartiges enthielten und bei dem gänzlichen Mangel der alten Bühne an Scenerie auch nicht enthalten konnten. Wo wir gelegentlich, aber doch nur selten, in der Folio Spuren und Andeutungen einer solchen Ortsbezeichnung finden, da dürfen wir dreist annehmen, dass sie gleichsam zufällig als erklärende Glosse zum Text dastehe, nicht aber als eine Weisung für das scenische Arrangement. So z. B. wenn wir im *Julius Cæsar* (Act 2, Scene 1) in der Folio lesen: *Enter Brutus in his Orchard*, so ist dabei natürlich an keine Gartendecoration zu denken, welche die Shakespeare'sche Bühne ausnahmsweise für diesen Fall hergestellt hätte, so wenig wie im *Timon of Athens* (Act 4, Scene 3) bei der Notiz: *Enter Timon in the woods*, an den speciellen Luxus einer Walddecoration zu Shakespeare's Zeit gedacht werden darf. Beide Bezeichnungen sind vielmehr einfache Vermerke des Dichters zur Orientirung für den auftretenden Schauspieler, wie Shakespeare sie in den bei weitem häufigsten Fällen für überflüssig hielt und auch für überflüssig halten durfte. Ergab sich doch in der Regel, und so oft es nöthig schien, bald genug aus den Reden der auftretenden Personen die Localität, wo gerade die Handlung vor sich ging. — Wenn im *King John* (Act 2, Scene 1) die Folio, abweichend von ihrer sonst constanten Praxis, die Scene örtlich bezeichet: *Enter before Angiers King Philip of France etc.*, so liesse sich etwa vermuthen, dass im Hintergrunde der Bühne unterhalb des Balkons, welcher nachher in dieser selbigen Scene die Mauern der Stadt Angers bedeuten muss (*Enter a Citizen upon the Walles*) vielleicht eine Tafel mit dem Namen „Angers" darauf angebracht sei, wie von derlei orientirenden Nothbehelfen wenigstens aus einem älteren Zeitpunkt der englischen Bühne berichtet wird. Aber das einmalige Vorkommen einer solchen Notiz in der Folio berechtigt uns nicht zu der Annahme, dass dergleichen Tafeln mit Städtenamen oder mit andern Localitätsangaben jemals für die Aufführung der Shakespeare'schen Dramen zur Anwendung gekommen seien. Im Gegentheil, wäre das der Fall gewesen, so würden wir ohne Zweifel viel häufiger Spuren dieses Gebrauchs in denjenigen Stücken der Folio antreffen, welche direct aus den Theaterhandschriften ohne irgend welche Aenderung in den Druck übergingen. Der Dichter selbst hätte in seinen Manuscripten, die ja lediglich für den Bühnengebrauch bestimmt waren, die Localität der Scene

angeben müssen, falls dieselben auf den besprochenen Tafeln im Hintergrunde angebracht worden wären; so gut wie er es selten unterlassen hat zu notiren, welche Personen nicht auf der untern Bühne, sondern auf dem Balkon im Hintergrunde der Bühne aufzutreten haben: *Enter aloft — Enter above — Enter at a window — Enter on the Walls* — oder wie sonst der vielfach modificirte Ausdruck für dieselbe Vorkehrung des alten Theaters in Quartos und Folios lautet. — Wird doch auch das Auftreten der Personen von entgegengesetzten Seiten in den alten Ausgaben meistens schon bezeichnet: *Enter at several doors,* oder: *Enter at one door — — and — — at the other.* — Und eben so werden bezeichnet die verschiedenen musikalischen Instrumente, wie sie sich dem Sinne der jedesmaligen Handlung entsprechend vernehmen lassen sollten, — oder endlich das Costüm, insofern die Personen in anderer, als ihrer gewohnten und eigenen Tracht erscheinen müssen.

Alle diese Details, so weit sie in den alten Ausgaben verzeichnet sind, werden jedoch besser in der Reihenfolge der einzelnen Dramen besprochen, weil nur eine Betrachtung im Zusammenhange uns in den Stand setzen kann, versuchsweise wenigstens die Bühnenweisungen von der Hand unseres Dichters zu scheiden von den anderswoher rührenden. Da es sich dabei zunächst um die Bühnenweisungen der Folio handelt und die der Quartos erst zur Vergleichung mit ihnen citirt werden, so scheint es angemessen, die Dramen in der Ordnung zu mustern, in welcher die Folio sie enthält, und zwar deren Titel buchstäblich so abzudrucken, wie sie in der Folio gedruckt stehen.

The Tempest. Dieses Schauspiel ist in der Folio bereits so reichlich mit Bühnenweisungen ausgestattet, dass die späteren Herausgeber wenig Zusätze zu machen hatten. Sehr detaillirt sind namentlich die verschiedenen zauberischen oder koboldartigen Erscheinungen und Verwandlungen, mit genauer Angabe ihrer musikalischen und sonstigen Begleitung, verzeichnet, und es erhellt aufs deutlichste daraus, über welchen Aufwand scenischer Apparate die Shakespeare'sche Bühne zu verfügen hatte zu der Zeit, als *The Tempest* zur Aufführung gelangte. Im Einzelnen wird das auch bestimmt angedeutet. So z. B. Act 3 Scene 3 würde der Dichter die Bühnenweisung zu dem plötzlichen Verschwinden des Gastmahls, sobald Ariel mit seinem Flügel als Harpye darüber hinfährt, schwerlich als „*with a quaint device*" bezeichnet haben, wenn die Bühne nicht im Besitze einer solchen „geschickten Vorkehrung" gewesen wäre. — Auch das Geberdenspiel wird, wo es nöthig ist, vor-

geschrieben, was darauf hinzudeuten scheint, dass Shakespeare bei der Inscenirung dieses Dramas nicht persönlich betheiligt war und deshalb um so genauer in dem Manuscripte, das er vielleicht aus seinem späteren Stratforder Stillleben an die Londoner Schauspielgenossen sandte, seine Instructionen zu vermerken sich veranlasst sah. — Einige Eigenthümlichkeiten des alten Theaters treten schon in diesen Bühnenweisungen von Shakespeare's Hand hervor; so heisst es (Act 3, Scene 3): *Solemne and strange Musicke: and Prosper on the top (invisible)*; d. h. Prospero steht auf dem Balkon im Hintergrunde der Bühne und blickt ungesehen von dort auf den Zauberspuk, den Ariel anstiften muss, herab. — Der kleinere Bühnenraum unter diesem Balkon, der durch das Wegziehen eines Vorhanges sichtbar wurde, ist angedeutet in einer Bühnenweisung (Act 5, Scene 1): *Here Prosper discovers Ferdinand and Miranda, playing at Chesse*; d. h. Prospero zieht den Vorhang zurück, und dieser hintere Bühnenraum stellt die Zelle vor, in welcher das Liebespaar mit dem Schachspiel sich die Zeit vertreibt.

The Two Gentlemen of Verona. Im Gegensatze zu der reichen Ausstattung mit Bühnenweisungen, die wir an dem vorigen Schauspiel bemerkten, ist dieses Lustspiel überaus dürftig damit versehen. Es fehlen selbst solche, die uns unentbehrlich scheinen wollen; so z. B. (Act 4, Scene 2) die Angabe, dass Julia in Pagentracht auftritt, und weiterhin in derselben Scene, wie in der nächstfolgenden, dass Silvia am Fenster, nicht aber auf der untern Bühne erscheint. — Act 4, Scene 4 lässt die Folio den Hund aus, an welchen Launce eine so rührende und komische Apostrophe richtet. Dass (Act 4, Scene 2) die Musik spielt, ist ebenfalls unerwähnt geblieben und nebst den übrigen fehlenden Bühnenweisungen erst von Rowe, Pope und Capell ergänzt worden. — Eine Eigenthümlichkeit, die sich auch anderswo in der Folio gelegentlich findet, aber in diesem Drama consequent durchgeführt ist, besteht darin, dass zu Anfang jeder Scene sämmtliche Personen verzeichnet sind, auch diejenigen, welche erst im Verlaufe derselben auftreten. Wie im Verlaufe der Scene kein weiteres „*Enter*“ bezeichnet ist, so auch kein „*Exeunt*“. Der Weggang der Personen wird, auch wenn er früher stattfindet, erst mit dem collectiven „*Exeunt*“ am Schlusse der Scene bezeichnet. — Diese Beschaffenheit der Bühnenweisungen findet nun ihre natürlichste Erklärung in folgender Hypothese. Unser Drama ist in die Folio übergegangen aus einer Theaterhandschrift oder aus der Copie derjenigen, welche von Shakespeare selbst herrührte und von ihm selbst bei der Inscenirung seines Dramas zu Grunde gelegt wurde.

seine mündlichen Weisungen bei dieser Regisseurarbeit müssen also die nothwendige Ergänzung der in der Handschrift fehlenden geliefert haben — Weisungen, die dann in der schauspielerischen Tradition fortleben mochten und eine Vervollständigung des Bühnenmanuscriptes auch bei späterer Benutzung als überflüssig erscheinen liessen.

The Merry Wives of Windsor. Auf eine ähnliche Schlussfolgerung wie bei dem vorhergehenden Lustspiel werden wir bei diesem durch die Textbeschaffenheit der Folio geführt. Auch hier ist nirgendwo ein Auftreten oder Weggehen der Personen im Verlauf einer Scene notirt; und auch hier fehlen alle Bühnenweisungen, welche z. B. die Falstaffscenen in Ford's Hause (Act 3, Scene 3, und Act 4, Scene 2) mit ihrer bunten reichbewegten Handlung und ihrem wechselnden Versteckenspiel erst recht verständlich machen. Eben so fehlt alles Detail in Act 5, Scene 5 über die verschiedenen Verkleidungen so vieler mitwirkenden Personen und über die Marter, die Falstaff von den vermeintlichen Elfen zu dulden hat. — Ganz anders aber verhält es sich in den beiden Quartos von 1602 und 1619, deren skizzenhaft dürftiger und jämmerlich verstümmelter Text durchgängig mit den genauesten Bühnenweisungen verbrämt ist. Solche waren freilich auch um so nothwendiger, weil diese unrechtmässigen Einzel-Ausgaben für den Leser bestimmt waren; und so sind sie denn wahrscheinlich in der Erinnerung an die Aufführung aus dem Gedächtniss von demselben Plagiator geliefert worden, der auch die nothdürftige Zusammenfügung der verschiedenen Textfragmente zu einem scheinbaren Ganzen besorgt hatte. Von unserem Dichter rühren sie schwerlich her; denn der scheint seine Bühnenweisungen nicht zu Papier gebracht, sondern mündlich als Regisseur den Schauspielern insinuirt zu haben, als er sein Lustspiel einstudiren half nach der Theaterhandschrift, die später in der Folio abgedruckt wurde, obwohl sie in dieser Beschaffenheit niemals für den Druck berechnet war. — Unter den zahlreichen Bühnenweisungen, mit denen die Veranstalter der Quartos ihren Lesern das Spiel deutlich gemacht und die spätern Herausgeber, namentlich Pope, ihren Text vervollständigt haben, mag nur Eine beispielsweise hier erwähnt werden, weil sie wiederum auf die Einrichtung der alten Bühne ein Licht wirft. In Act 1, Scene 4, wo die Quickly den Diener Simple vor dem eifersüchtigen Doctor Caius verstecken will, sagt die Bühnenweisung: *He (scil. Simple) steps into the Counting-house.* Dieses Comptoir des Doctors war offenbar der durch einen Vorhang verborgene Raum unter dem Balkon im Hintergrunde der Bühne.

Measure for Measure. Aus einer Theaterhandschrift ohne alle vorhergehende Durchsicht höchst nachlässig in der Folio abgedruckt, zeigt dieses Drama an dem Mangel aller, auch der unentbehrlichsten Bühnenweisungen, dass die mündlichen Erläuterungen des Dichters bei der Inscenirung sehr stark in Anspruch genommen worden sind. So fehlt z. B. jede Notiz, in welchem Costüm der Herzog jedesmal aufzutreten hat, ob in der Tracht seines Standes, oder in seiner Mönchsverkleidung. Besonders empfindlich und auffällig wird diese Auslassung Act 5, Scene 1, wo der Herzog zuerst als solcher, dann beim zweiten Auftreten als Mönch erscheint. Die unentbehrliche Notiz, dass Claudio dann dem vermeintlichen Mönch die Kapuze abreisst, ist ebenfalls erst von Rowe hinzugefügt.

The Comedie of Errors. Reichlicher mit Bühnenweisungen versehn muss die Handschrift gewesen sein, welche bei diesem Lustspiel der Folio zu Grunde lag. Auf die Hand des Dichters selber deutet das Schwanken in der unterscheidenden Benennung der beiden *Antipholus:* bald *Antipholus of Siracusia* und *Antipholus of Ephesus,* bald *Antipholus Sereptus* (d. h. *Sarreptus)* und *Antipholus Errotis* (d. h. *Erraticus)* — ein Schwanken, das ohne die mündliche Instruction des Dichters den ohnehin grossen Wirrwar nur noch hätte vergrössern müssen. — Eine doppelte Bühnenweisung hat die Folio gegen das Ende von Act 4, Scene 4: *Runne all out,* und nach einer kurzen Zwischenrede noch einmal specieller: *Exeunt omnes, as fast as may be, frighted.* Die erste steht, wie oft in den alten Ausgaben, als ein Wink für die Schauspieler, sich bereit zu halten zu dem, was erst geschehen soll; die zweite verzeichnet dann genauer das Geschehende: sie sollen erschreckt davonlaufen, so schnell sie nur können.

Much adoe about Nothing. Die Quarto von 1600, welche dem Drucke der Folio bei diesem Drama zu Grunde gelegt worden, muss zunächst aus einem Bühnenmanuscripte gedruckt sein und dann später selbst als solches bei den Schauspielern gedient haben. So sind unter den Bühnenweisungen auch einige auffällige beiden alten Ausgaben gemeinschaftlich. So gleich zu Anfang des Stückes, wo unter den auftretenden Figuren auch die Gattin des Leonato: *Innogen his wife* angeführt wird — eine Person, welche die Herausgeber später aus dem Verzeichniss gestrichen haben, da von ihr im Verlaufe des Dramas nirgendwo die Rede ist. Dass der Dichter ihr indess ursprünglich eine Rolle, die er später fallen liess, zugedacht hatte, scheint daraus zu erhellen, dass Quarto und Folio sie noch einmal (Act 2, Scene 1) auftreten lassen: *Enter Leonato, his brother*

his wife etc. — In derselben Scene erwähnt nur die Folio der Masken im Gefolge des Prinzen und der Uebrigen: ***Maskers with a drum,*** lautet die betreffende Bühnenweisung, die also handschriftlich in das Exemplar der Quarto eingetragen sein muss, welches man nachher für den Foliodruck verwendet hat. — Eine andere handschriftliche Correctur ist (Act 2, Scene 3) vorgenommen. In der Quarto steht: ***Enter Balthazar with Musicke,*** d. h. Balthasar begleitete seinen Gesang auf irgend einem Instrumente. Wenn dafür in der Folio ***Enter Prince etc. and Jack Wilson*** gesetzt ist, so scheint das ein Vermerk für die Aufführung, dass die früher von einem andern Schauspieler gespielte Rolle des Balthasar nach der Veröffentlichung der Quarto dem genannten Wilson übertragen war. — Zu den aus einer ältern Tradition stammenden lateinischen Bühnenweisungen, die sich hier und da, abgesehen von dem constanten, aber häufig verwechselten „*Exit*" und „*Exeunt*" bei Shakespeare finden: ***Manet*** oder ***Manet Solus, Exeunt omnes*** oder ***Cum aliis*** kommt hier eine seltnere (Act 5, Scene 1) vor: ***Exeunt ambo*** steht in Quarto und Folio beim Weggange Leonato's und seines Bruders.

Loues Labour's lost. Die ziemlich ausführlichen Bühnenweisungen sind aus einer Theaterhandschrift zunächst in die Quarto von 1598 und aus dieser in die Folio übergegangen. Dass sie von Shakespeare's Hand herrühren, wird durch die vielfachen Schwankungen der Bezeichnung wahrscheinlich. So wird Armado bald so, bald als „Braggart", Costard bald so, bald als „Clown", Dull bald so, bald als „Constable", Jaquenetta bald so, bald als „Maid" bezeichnet u. s. w. durch die ganze Personenreihe des Dramas hindurch. — Unter den Bühnenweisungen mag eine, von den spätern Editoren nicht hinlänglich beachtete, hervorgehoben worden. Act 5, Scene 2, verzeichnen Quarto und Folio zwar nicht, was sich aus dem Text ergiebt, dass der König und seine Hofherren als Russen verkleidet auftreten, wohl aber, dass der Page den Prolog, den er sprechen soll, geschrieben in der Hand hält und vom Papier abliest: ***Enter Black moores with musicke, the Boy with a speech, and the rest of the Lords disguised,*** lautet die alte Bühnenweisung.

A Midsommer Nights Dreame. Nach den Untersuchungen der Cambridge Editors soll von den beiden Quartos (1600) die Fisher'sche die ursprüngliche, nach der Handschrift des Dichters gefertigte, die Roberts'sche aber ein piratischer Abdruck dieser ersten sein. Ob letztere, wie die Cambridge Editors vermuthen, geflissentlich für den Gebrauch der Schauspieler gedruckt wurde, scheint jedoch einigermaassen zweifelhaft. Die Schauspieler hätten, wenn ihrem Theater

Shakespeare's Handschrift durch einen Zufall abhanden gekommen wäre, mit einem Exemplar der Fisher'schen Quarto sich leicht behelfen können. Sicher ist nur so viel, dass die Roberts'sche Quarto, die gewiss eben so gut wie die andere für die Leser gedruckt worden ist, dem Abdrucke in der Folio zu Grunde gelegt wurde; und zwar in einem Exemplare, in welches verschiedene in beiden Quartos fehlende Bühnenweisungen eingetragen wurden, die wir wahrscheinlich schon in der Roberts'schen Quarto finden würden, wenn dieselbe für den Gebrauch der Schauspieler gedruckt worden wäre, wie die Cambridge Editors vermuthen. Dahin gehört Act 3, Scene 1 die Bezeichnung des Auftretens des verzauberten Bottom: *Enter Piramus with the Asse head*, wie die Folio mit einer ihr geläufigen Verwechseluug des Schauspielers und des von ihm dargestellten Characters setzt. — Eine andere Bühnenweisung der Folio findet sich am Schlusse des dritten Acts: *They sleepe all the act*, d. h. die Liebespaare bleiben während der ersten Hälfte des vierten Aktes schlafend auf der Bühne, bis der Hörnerruf der Jäger sie erweckt. Offenbar ist diese Weisung zur Orientirung der Schauspieler hinzugefügt, die sonst nicht gewusst hätten, wo sie bleiben sollten, da auf dem Shakespeare'schen Theater beim Actschluss kein vorderer Vorhang fiel, wie auf dem unsern. Zur weiteren Nachachtung fügt die Folio (Act 4, Scene 1) eben vor dem Auftreten des Theseus und seiner Jagdgenossen eine ähnliche Notiz ein: *Sleepers lye still*, d. h. die Schlafenden beharren in ihrer früheren Lage. — Gewiss wurden diese Vermerke in das Theaterbuch erst eingetragen, als die mündlichen Unterweisungen unseres Dichters bei der Aufführung seines Lustspiels weggefallen waren.

The Merchant of Venice. Die handschriftlichen Bühnenweisungen, welche in dem für den Druck der Folio benutzten Exemplar der Heyes'schen Quarto (1600) hinzugefügt waren, sind sehr geringfügig, weil die für den Leser bestimmten beiden Quarto-Ausgaben alle wesentlichen Bühnenweisungen bereits enthielten; ob sämmtlich von Shakespeare's Hand, darf in diesem, wie in manchem ähnlichen Fall wohl bezweifelt werden. Die genaue Bezeichnung des Costüm und Teints, z. B. beim Auftreten des Prinzen von Marocco und seine Gefolges (Act 2, Scene 1): *Enter Morochus a tawnie Moore all white, and three or foure followers accordingly*, mag in die Cop des Shakespeare'schen Manuscripts, welche nach der Ansicht d Cambridge Editors beiden Quartos zu Grunde lag, zur Verdeu lichung für den Leser eingefügt sein, ohne Shakespeare's Zuthu Ebenso hatte der Dichter (Act 2, Scene 5) wohl geschrieben, w

wir in der Roberts'schen Quarto lesen: *Enter the Jew and Lancelot.* Zur besseren Orientirung für den Leser hatte dann eine andere Hand gesetzt, wie die Folio aus der andern Quarto abdruckt: *Enter Jew and his man that was the Clown;* d. h. es traten auf Shylock und sein ehemaliger Diener, der Rüpel des Stückes, der jetzt in Bassanio's Diensten steht. — Eine Zuthat von fremder Hand liegt auch wohl vor in einer Bühnenweisung (Act 3, Scene 2), die allen alten Ausgaben gemeinsam ist: *A Song the whilst Bassanio comments on the caskets to himselfe.* — Dergleichen stummes Spiel musste vielleicht dem Leser, nicht aber dem Zuschauer besonders bezeichnet werden.

As you Like it. So viel wir wissen, ist dieses Drama unmittelbar aus der Theaterhandschrift in die Folio übergegangen, und die Unvollständigkeit der Bühnenweisungen lässt vermuthen, dass des Dichters Mitwirkung bei der Aufführung manches in seinem Manuscripte in dieser Beziehung Vermisste in mündlicher Anweisung ergänzt haben wird. Dagegen ist das Costüm, wo es nöthig war, schon schriftlich bezeichnet; so Act 2, Scene 1: *Enter Duke Senior, Amyens, and two or three Lords like Forresters;* d. h. sämmtliche Auftretende sind als Förster gekleidet. — Dieselbe Tracht hat Act 2, Scene 7 der Dichter mit der Weisung: *like Out-lawes* angedeutet, da ein Wechsel des Costüms hier doch kaum anzunehmen ist. — Auch die Verkleidung der Rosalinde und Celia ist als wesentlich schon in der alten Bühnenweisung (Act 2, Scene 4) hervorgehoben: *Enter Rosaline for Ganimed, Celia for Aliena etc.* — Zu den Bühnenweisungen, die in der Folio trotz ihrer Unentbehrlichkeit vermisst werden und also auf mündliche Weisungen von Seiten Shakespeare's schliessen lassen, gehört u. A. in Act 1, Scene 2 die von Theobald supplirte, auf Rosalinde und Orlando bezügliche: *Giving him a chain from her neck.*

The Taming of the Shrew. Die Bühnenweisungen müssen bereits in der Theaterhandschrift, die dem Drucke der Folio zu Grunde lag, verhältnissmässig reichlich gewesen sein, und zwar im Interesse der Schauspieler, nicht der Leser, von anderer, als von Shakespeare's Hand vervollständigt. Zu diesen Zuthaten gehört, dass wir einmal, in dem Vorspiel, statt des Characters „*1. Player*" den Namen eines Mitgliedes der Blackfriarsgesellschaft Sincklo finden, eine Andeutung, dass ihm diese Rolle und folgerecht auch die des Petruchio übertragen war. — Eine andere Bühnenweisung bezeugt, dass der Kesselflicker und seine Genossenschaft von dem Balkon im Hintergrunde dem auf der untern Bühne aufgeführten Lustspiel zuschauten:

Enter aloft the drunkard with attendants etc. heisst die detaillirte Bühnenweisung zur zweiten Scene des Vorspiels. Das kurze Gespräch dieser Zuschauer im Schauspiele am Schluss von Act 1, Scene 2 wird dann bezeichnet: *The Presenters above speakes,* d. h. die Spieler des Vorspiels sprechen auf ihrem Platze droben, und zum Schlusse ihres Dialogs heisst es von ihnen: *They sit and marke;* d. h. sie setzen sich und achten auf die Aufführung. — Aus einer der beiden Logen zur Seite dieses Balkons muss der Pedant in Act 5, Scene 1 wie aus dem Fenster seines angeblichen Hauses herausgeblickt haben, zufolge der entsprechenden alten Bühnenweisung: *Lookes out of the window.* Eine andere Bühnenweisung, die Verkleidung des Pedanten betreffend (Act 4, Scene 4), collidirt mit einer eben vorhergehenden und verräth auch hier wieder ziemlich deutlich den Zusatz von einer andern Hand. Shakespeare hatte zu Anfang der Scene gesagt: *Enter Tranio, and the Pedant drest like Vincentio.* Dieses Costüm war dann für den Darsteller der Rolle näher specificirt worden von dem spätern Regisseur: *Enter Pedant, booted and bare-headed;* d. h. er tritt auf in Reisestiefeln wie ein Reisender und kahlköpfig wie ein Greis. Aus Versehen war dann dieser zweite Vermerk an die unrechte Stelle gerathen.

All's Well, that Ends Well. Die genauen Weisungen, mit denen die, später in der Folio abgedruckte, Bühnenhandschrift ausgestattet gewesen sein muss, die vom Dichter selbst herzurühren scheinen, erregen die Vermuthung, dass Shakespeare an der Inscenirung nicht persönlich betheiligt war und deshalb manche erklärende Glossen und Winke für die Schauspieler hinzufügte, die er sonst der mündlichen Instruction vorbehalten hätte. So z. B. Act 2, Scene 1: *Enter the King with divers young Lords, taking leave for the Florentine warre.* — Und noch deutlicher folgender Vermerk, den der Dichter gleichsam als das Programm des nun folgenden Gesprächs notirt hat (Act 2, Scene 3): *Parolles and Lafew stay behind, commenting of this wedding.* — Gelegentlich ist freilich auch eine wesentlichere Bühnenweisung ausgelassen; so Act 4 Scene 1 die von Rowe ergänzte: *They seize and blindfold him,* wo freilich aus dem Context erhellt, dass Parolles gepackt und geblendet wird.

Twelfth Night, Or what you will. Das Theatermanuscript, aus dem die Folio dieses Drama entnahm, scheint die meisten Bühnenweisungen, die erforderlich waren, von der Hand des Dichters herrührend, bereits enthalten zu haben, so dass wenig für den Regisseur mündlich zu ergänzen blieb. Die Musiker, die zu Anfang des Stück vor dem Herzog spielen, sind freilich in der Folio nicht mit an

geführt. — Dass Viola Act 1, Scene 4 in Männerkleidung erscheint, ist dagegen ausdrücklich bemerkt. Ebenso Act 3, Scene 1 der Glockenschlag, der die Olivia zur Eile mahnt: *Clocke strikes.* — Dagegen fehlt wiederum die wichtige, von Rowe (Act 2, Scene 5) hinzugefügte Weisung: *Taking up the letter*, nämlich da, wo Malvolio Olivia's vermeintlichen Brief vom Boden aufheben soll.

The Winters Tale. Dass Shakespeare an der Aufführung dieses zuerst in der Folio gedruckten Dramas persönlich nicht betheiligt war, dafür spricht ein Widerspruch, den er bei der Conception seines Schauspiels immerhin übersehen mochte, den er aber als Zeuge oder Mitwirkender bei der Darstellung nothwendig hätte wahrnehmen und beseitigen müssen. Es ist dies die Seltsamkeit, dass Florizel (Act 4, Scene 4) in Schäfertracht erscheint, dass aber nachher diese selbige Kleidung, wenn er sie mit der des Autolycus vertauscht, als seine standesgemässe prinzliche behandelt wird. Wenn dieser Widerspruch sich nun in der Folio findet, so wird wohl anzunehmen sein, dass das Drama ganz wie unser Dichter es schrieb dort abgedruckt ist, dass also auch die Bühnenweisungen von ihm herrühren. Dieselben bedurften freilich mancher wesentlichen Ergänzungen. So ist z. B. Act 2, Scene 3 weder vermerkt, dass Paulina mit dem Säugling auf dem Arm auftritt, noch dass sie denselben nachher zu Leontes' Füssen niederlegt. Dafür figurirt Act 3, Scene 2 der Säugling ausdrücklich unter den auftretenden Personen: *Enter Antigonus, a Mariner, Babe, Shepherd, and Clown.* — Die vorzeitige Anführung der beiden letzten Personen, die erst später auftreten, hängt mit einer auch in einem früheren Drama, in *Two Gentlemen of Verona,* beobachteten Weise Shakespeare's zusammen, sämmtliche im Laufe einer Scene erscheinende Charaktere gleich Anfangs aufzuzählen. — Die Bühnenweisung derselben Scene, auf Antigonus bezüglich: *Exit pursued by a Bear,* rührt von unserm Dichter her und zeigt, was das Theater, als dieses Schauspiel zur Darstellung gelangte, bereits an Requisiten gelegentlich zu leisten vermochte. — In dem oben erwähnten Sinne, alle Figuren gleich Anfangs aufzuzählen, ist es auch zu verstehen, wenn in der Schlussscene unter den Auftretenden in der alten Bühnenweisung auch Hermione mit dem Zusatz *(like a Statue)* genannt wird. In der That wird die Königin erst sichtbar in dem kleinern Bühnenraume unter dem Balkon, wenn Paulina den dort herabhängenden Vorhang wegzieht. Eine darauf bezügliche Bühnenweisung so wie eine folgende, da, wo Hermione von dem Piedestal der vermeintlichen Statue herabsteigt, fehlen freilich in der Folio und sind erst von Rowe ergänzt worden.

The life and death of King John. Die Bühnenhandschrift, welche später für die Folio benutzt wurde, scheint von Shakespeare's Hand zu stammen und Betreffs der Bühnenweisungen einiger mündlicher Ergänzungen von ihm bedurft zu haben. So ist z. B. Act 4, Scene 1 nicht vermerkt, dass Hubert mit dem Fusse stampft und die Henkersknechte dann mit ihren glühenden Eisen eintreten. Eben so ist unbezeichnet gelassen (Act 4, Scene 3) das Herabspringen Arthur's von der Mauer, obwohl sein Erscheinen auf derselben wohl notirt ist: *Enter Arthur on the walles*, d. h. auf dem Balkon im Hintergrunde. — Das ältere Drama eines Anonymus, welches Shakespeare grossentheils seinem Scenarium zu Grunde gelegt hat, bringt an der entsprechenden Stelle eine detaillirtere Weisung: *He leapes, and brusing his bones, after he was* (soll heissen: *wakes) from his traunce, speakes thus.* Aber jener alte *King John* war in seiner ersten Ausgabe (1591) für Leser bestimmt, die, wie wir wiederholt sahen, solcher genaueren Bühnenweisungen bedurften. Shakespeare, wenn er, wie sehr wahrscheinlich, seinen Arthur in derselben Weise wie sein dramatischer Vorgänger sterben lassen wollte, konnte dem Darsteller der Rolle die nöthigen Instructionen mündlich ertheilen, die in seinem Manuscript nicht angedeutet waren. — Dieser Lakonismus unseres Dichters erzeugt an andern Stellen für die Spätern, denen die Tradition der ursprünglichen Shakespeare'schen Darstellungen abhanden gekommen ist, allerdings eine gewisse Unsicherheit in ihren hinzugefügten Bühnenweisungen. So zu Anfang des fünften Actes, wo Pope den König vor den Augen der Zuschauer die Krone dem Cardinal überreichen und alsbald von diesem zurückempfangen lässt, während Capell nur den letztern Moment uns vorführen möchte.

The life and death of King Richard the Second. Das Exemplar der vierten Quartausgabe (1615), welches für den Druck der Folio verwandt wurde, muss vorher als Theaterhandschrift für die Schauspieler im Gebrauche gewesen sein und zu diesem Zweck, wie einige Verkürzungen und manche Verbesserungen, so auch die ursprünglichen und herkömmlichen Bühnenweisungen erhalten haben, an Stelle derjenigen der Quartos, welche, weil für den Leser bestimmt, auch hier detaillirter abgefasst wurden, da das Drama zum ersten Male 1597 im Druck erscheinen sollte. So z. B. Act 1 Scene 3, wo aus den Bühnenweisungen der Quartos erst das ganze Arrangement der Schranken bei Coventry und des Zweikampfs deutlich wird, während die entsprechenden dürftigern Notizen der Folio manche mündliche Ergänzung von Seiten des Dichters als Regisseur voraussetzen lassen. — So fehlt in der Folio Act 3, Scene 3 di

Weisung, dass Bolingbroke vor Richard niederkniet, welche die Quartos doch haben. — So bieten ferner Act 5, Scene 2 die Quartos, auf York und Aumerle bezüglich, die Bühnenweisung: *He plucks it out of his bosom and reads it,* die Folio sagt dagegen ganz kurz: *Snatches it.* — Und bald nachher (Act 5, Scene 3) steht in den Quartos: *The Duke of Yorke knocks at the door and cryeth;* in der Folio dagegen heisst es einfach: *Yorke within.* — In der Ermordungsscene hat die Folio lediglich: *Enter Exton and Servants;* die Quartos aber sagen viel lebhafter und anschaulicher: *The murderers rush in.*

The First Part of Henry the Fourth, with the Life and Death of Henry Sirnamed Hot-Spurre. Ob die spätere Quarto von 1613, aus der dieses Schauspiel in die Folio übergegangen ist, wirklich als Theaterhandschrift gedient hat, lässt sich wenigstens aus den Bühnenweisungen nicht constatiren, da diese grösstentheils, ausführlich wie sie sind, in Quartos und Folio übereinstimmen. Nur sehr selten finden wir einen Zusatz in den erstern, so in den detaillirten Angaben zu der Ueberfallscene (Act 2, Scene 2), wo in der Folio die bezeichnenden Worte fehlen: *and Falstaffe after a blow or two runs away too.* — Act 5, Scene 4 fehlt in der Folio die Bühnenweisung der Quarto, dass der Prinz den vermeintlich todten Falstaff am Boden liegend erblickt: *He spieth Falstaff on the ground.*

The Second Part of Henry the Fourth Containing his Death: and the Coronation of King Henry the Fift. Bei der eilfertigen und nachlässigen Weise, mit welcher der Druck der einzigen Quarto dieses Dramas nach einer abgekürzten Bühnenhandschrift veranstaltet wurde, sind auch die Bühnenweisungen spärlicher ausgefallen, als z. B. bei dem vorhergehenden Drama. Auch die viel vollständigere Handschrift, welche dem Drucke der Folio zu Grunde lag, ist mit solchen Vermerken nicht gerade reichlicher versehen. Im Gegentheil hat die für den Leser bestimmte Quarto noch Einiges in dieser Beziehung voraus. So wird nur in der Quarto das Costüm bezeichnet, in welchem die Fama als Prolog erscheint: *Enter Rumour painted full of tongues.* Eben so das Auftreten Falstaffs und seines Pagen (Act 1, Scene 2): *Enter sir John alone, with his page bearing his sword and buckler,* d. h. Falstaff geht allein, und hinter ihm schleppt sich sein Page mit dem Schwerte und Schilde des Ritters. Die Folio hat da blos: *Enter Falstaff and Page,* und alles Genauere blieb der mündlichen Instruction vorbehalten. — Eine charakteristische Bühnenweisung hat uns die Quarto am Schlusse

des zweiten Actes bewahrt, dass nämlich Mistress Tearsheet mit verweintem Gesicht auf den Ruf Bardolphs noch einmal erscheint: *she comes blubbered.* — Dass der König (Act 3, Scene 1) in seinem Nachtkleide auftritt, wissen wir ebenfalls nur aus der Quarto. — Endlich erfahren wir auch aus der Quarto, dass der Schauspieler Sincklo, den wir in *The Taming of the Shrew* als Darsteller eines wandernden Comödianten und des Petruchio kennen lernten, in vorliegendem Drama die Rolle des ersten Büttels gespielt hat. Act 5, Scene 4 lautet nämlich die Bühnenweisung der Quarto: *Enter Sincklo with three or foure officers,* und vor den Reden dieser Scene, die in der Folio mit *Officer* bezeichnet sind, steht in der Quarto Sincklo, während den Reden, welche die Folio mit *Dol.* (d. h. *Doll Tearsheet)* bezeichnet, die Quarto das derbere Appellativum *Whore* statt des betreffenden Eigennamens vorgesetzt hat.

The Life of Henry the Fift. Während die andern, völlig und durchgängig von der Folio abweichenden unrechtmässigen Quartausgaben: *The Merry Wives of Windsor, Hamlet* und *Romeo and Juliet* die augenfällige Mangelhaftigkeit ihres Textes im Interesse der Leser durch desto reichhaltigere Bühnenweisungen zu ergänzen suchen, steht die im Uebrigen derselben Kategorie angehörende Quarto des vorliegenden Dramas in dieser Hinsicht gegen die Folio so sehr zurück, dass sie keiner weitern Berücksichtigung für unsern Zweck bedarf. — Die Folio, offenbar nach dem vollständigen Theatermanuscript gedruckt, enthält so viel Bühnenweisungen, wie wir erwarten dürfen bei einem Schauspiel, das unter des Dichters Mitwirkung in Scene gesetzt wurde. Nur Eine darunter mag hervorgehoben werden, weil sie charakteristisch ist (Act 3, Scene 6): *Drum and Colours. Enter the King and his poore Souldiers.* Damit wird die traurig ausgehungerte und zerlumpte Verfassung bezeichnet, in welcher die von den Kriegsstrapazen mitgenommenen Soldaten Heinrich's auftreten.

The first Part of King Henry the Sixt. — Die Bühnenweisungen dieses Dramas, das zuerst in der Folio erschien, sind, der vielfach wechselnden und reich bewegten Handlung entsprechend, in so ungewöhnlichem Grade ausführlich und zahlreich, dass sich zwei Möglichkeiten daraus zu ergeben scheinen: entweder war der Dichter an der Inscenirung dieses seines, vielleicht frühesten, Jugendwerkes noch nicht betheiligt, oder aber es hatte eine Zeitlang die freilich so viel wir wissen, nie verwirklichte Absicht bestanden, das Drama im Einzeldruck herauszugeben. Im ersteren Falle rühren die Bühnenweisungen von unserem Dichter her; im andern Falle sind

ie von den Personen im Interesse des Lesers hinzugefügt, welche an eine Veröffentlichung des Dramas dachten, vielleicht zu der Zeit, als auch der zweite Theil Heinrich's VI., in einer ersten, allerdings sehr unvollständigen und willkürlich veränderten Form gedruckt erschien.

The second Part of Henry the Sixt, with the death of the Good Duke Humfrey. Die erste verstümmelte und unrechtmässige Ausgabe dieses Dramas, welche bekanntlich 1594 unter dem Titel: *The first Part of the Contention betwixt the two famous Houses of Yorke and Lancaster etc.* erschien, verhält sich wie die erste Quarto der *Merry Wives of Windsor.* Die Herausgeber haben, um den Leser für die arge Mangelhaftigkeit ihres Textes einigermaassen zu entschädigen und das Verständniss zu erleichtern, die eingehendsten Bühnenweisungen eingefügt, welche die scenische Darstellung, aus deren Einnerung sie verfasst wurden, auch uns in manchen Theilen noch verdeutlichen können. So z. B. schon Act 1, Scene 1 hat die Folio nur die einfache Notiz: *Exeunt King, Queene, and Suffolke. Manet the rest.* Aus der Quarto ersehen wir, dass Gloster die Pairs, welche dem Könige folgen wollten, zurückhielt: *Exit King etc. and Duke Humphrey stayes all the rest.* — Act 2, Scene 1 sehen wir aus der Quarto, dass die Königin mit ihrem Jagdfalken auf der Hand erscheint *(with her hawke on her fist),* was die Folio unbemerkt lässt. — Act 2, Scene 4 wird die Armesündertracht, in der die Herzogin von Gloster auftritt, ausführlicher in der Quarto beschrieben. Dass sie barfuss erscheint und dass auf dem weissen Laken, das sie trägt, Verse mit Nadeln festgesteckt sind, sagt uns die Folio nicht, obwohl die Darstellung es ohne Zweifel so anordnete. — Die Ermordung Gloster's (Act 3, Scene 2) ist in den Bühnenweisungen der Quarto viel augenfälliger gemacht, als in denen der Folio. Wo dem König Heinrich die Leiche des Ermordeten gezeigt werden soll, da hat die Folio nur: *Bed put forth.* Den erklärenden Commentar zu diesem Lakonismus liefert die Quarto: *Warwick drawes the curtaines and showes Duke Humphrey in his bed.* Das Bett stand also in dem kleineren Bühnenraum unter dem Balkon und ward erst sichtbar, als der Vorhang davor weggezogen wurde. — Auf demselbe Bette an derselben Stelle wird dann in der folgende Scene der im Todeskampfe phantasirende Cardinal sichtbar, wie uns die Bühnenweisung der Quarto lehrt: *Enter King and Salisbury, and then the Curtaines be drawne and the Cardinall is discovered in his bed, raving and staring as he were madde.* — Statt dieser anschaulichen Schilderung hat die Folio ganz nüchtern: *Enter the King, Salisbury and Warwick to the Cardinal in his bed.* — Act 4,

Scene 10 lässt die Quarto freilich wie so manches Andere durch das ganze Drama hindurch auch den Monolog Jack Cade's bei seinem Auftreten aus — dafür aber hat sie die in der Folio fehlende drastische Bühnenweisung: *Jacke Cade lies downe picking of hearbes and eating them.* Daran mochten sich die Leser der Quarto an Stelle des ihnen vorenthaltenen Monologs genügen lassen.

The Third Part of Henry the Sixt with the death of the Duke of Yorke. Auch zur Aufführung dieses Dramas bringt uns die erste unrechtmässige und verstümmelte Ausgabe, welche 1595 unter dem Titel: *The True Tragedie of Richard Duke of Yorke etc.* erschien, in ihren Bühnenweisungen einige ergänzende Notizen. So sehen wir (Act 1, Scene 1), dass König Heinrich und seine Anhänger als Lancastrier mit rothen Rosen an ihren Hüten auftreten. — Act 3, Scene 1 sagt uns die Quarto, die für die Leser bestimmt war, dass die beiden mit Armbrüsten bewaffneten Personen Förster sind; das für die Schauspieler bestimmte Manuscript, das der Folio zu Grunde lag, nennt dafür die beiden Schauspieler, welchen diese Rollen zuertheilt waren: den schon in zwei andern Dramen durch ein Versehen genannten Sincklo und einen gewissen Humfrey, wie Malone vermuthet hat: *Humphrey Jeaffes.* — Wenn Act 5, Scene 1 Clarence zu Warwick sagt:

Father of Warwick, know you what this means?
Look here I throw my infamy at thee,

so liefert uns nur die Quarto die Erklärung, welche diese Worte deutlich macht: *Clarence takes his red Rose out of his hat and throws it at Warwick* — also eine symbolische Pantomime, mit der er sich von den Lancasters lossagt. Die entsprechende Bühnenweisung muss, wie in der Folio, so im Theatermanuscripte gefehlt haben und den Schaupielern mündlich insinuirt worden sein.

The Tragedy of Richard the Third: with the Landing of Earle Richmond, and the Battell at Bosworth Field. Im vorigen Jahrgang dieses Jahrbuchs habe ich den Nachweis versucht, dass der in den Quartos überlieferte Text dieses Schauspiels zwar aus einer correcten und vollständigen Handschrift entnommen, aber durch den anonymen Herausgeber durchgängig im Sinne einer vermeintlichen Verbesserung überarbeitet worden sei, während wir in dem nach dem Bühnenmanuscripte veranstalteten Foliodrucke das Drama so besitzen, wie es von der Shakespeare'schen Gesellschaft dargestellt wurde. Ist mir dieser Nachweis gelungen, so müssen auch die Bühnenweisungen, in denen die Quartos von der Folio abweichen, die überarbeitende Hand des Anonymus verrathen. Und zwar stellt

sich dabei heraus, dass derselbe, wie er die Reden vielfach abgekürzt hat durch Streichungen, auch die Bühnenweisungen, die er in dem ihm vorliegenden Manuscripte vorfand, theilweise gekürzt hat. So hat z. B. die Folio Act 1, Scene 2 mit detaillirter Angabe: *Enter the Coarse of Henry the sixt with Halberds to guard it, Lady Anne being the Mourner.* — Dafür hat die Quarto: *Enter Lady Anne, with the hearse of Henry the 6.* — In derselben Scene fehlt in der Quarto die unentbehrliche Bühnenweisung der Folio: *He layes his brest open, she offers at with his sword,* und ebenso die vorhergehende entbehrlichere: *She looks scornfully at him*, welche Notiz der Dichter als Weisung für das Mienenspiel des Schauspielers, der die Rolle der Anna gab, hinzugefügt hatte. — Act 2, Scene 2 wird in der Folio das Auftreten der Königin genauer vorgeschrieben: *Enter the Queene with her haire about her ears* — wo die Quarto einfach: *Enter the Queene,* hat. — Andererseits fügt der Anonymus auch gelegentlich missverständlich unmotivirte Weisungen hinzu, welche der Dichter nicht beabsichtigt haben kann. So hat die Quarto Act 3, Scene 2 zum Schlusse der Worte, welche Hastings zu dem Priester spricht, die auffällige Bühnenweisung: *He whispers in his ears.* Man sieht nicht ein, weshalb das bisher laut geführte Gespräch plötzlich flüsternd fortgesetzt werden sollte, zumal Buckingham's folgende Worte offenbar nur auf das laut geführte Gespräch gehen. — Aus der Bühnenweisung (Act 3. Scene 5) hat der Anonymus gerade das Charakteristische gestrichen, dass nämlich Gloster und Buckingham *in rotten armour*, *marvellous ill-favoured* auftreten. Er verkürzt diese ächt-Shakespeare'sche Bezeichnung, die uns in der Folio enthalten ist, in ein nichtssagendes *in armour.*

The Famous History of the Life of King Henry the Eight. — Schon dieser Titel, wie ihn die Folio bringt, wie aber der Dichter selbst sein Drama schwerlich benannt haben wird, lässt vermuthen, dass die Theaterhandschrift manche Zusätze von scenischer Art durch die Vermittelung der Schauspieler erhalten haben mag, welche das Stück ohne die persönliche Mitwirkung des Dichters aufzuführen hatten. Doch ist in der Fülle von Bühnenweisungen, mit denen gerade dieses Drama ausgestattet ist, vielleicht ein Unterschied zu constatiren zwischen den gleichsam äusserlichen Vermerken, welche, die verschiedenen Haupt- und Staats-Actionen betreffend, eben so gut als vom Dichter und sogar besser von den Regisseurs des Globustheaters bestimmt werden konnten, und zwischen den mehr innerlichen, welche als zum Verständniss des Spiels und der Charaktere gehörig nur der Dichter selbst verzeichnen mochte. Zu den ersteren

gehören die Bühnenweisungen der grossen Gerichtsscene in Blackfriars (Act 2. Scene 4). ferner des Krönungszuges (Act 4, Scene 1) und endlich der Taufprocession (Act 5, Scene 5). Andere kürzere dagegen müssen von Shakespeare selbst herrühren; und namentlich auch die ausführlichere Beschreibung der Vision der Königin Catharina (Act 4. Scene 2) verräth deutlich unseres Dichters Hand.

The Tragedie of Troylus and Cressida. Zwischen den Bühnenweisungen der Quarto, welche für die Leser bestimmt war, und denen der Folio, welche dieses Drama aus der Theaterhandschrift gab, besteht ein ähnliches Verhältniss, wie wir in *King Richard III.* wahrzunehmen glaubten. Der anonyme Herausgeber der Quarto, obwohl er im Uebrigen keineswegs so radical verfuhr, wie der anonyme Herausgeber der ersten Edition des *King Richard III.* hat sich manche Abkürzungen und Auslassungen der von Shakespeare selbst herrührenden Bühnenweisungen gestattet. Dass Act 2, Scene 1 Ajax den Thersites schlägt, erfahren wir nur aus der Folio. — Das Auftreten der Cassandra (Act 2, Scene 2) wird in der Folio mit einer Instruction für den Schauspieler bezeichnet: *Enter Cassandra with her haire about her eares.* In der Quarto wird sie dem Leser einfacher vorgeführt: *Enter Cassandra raving.* — Act 3, Scene 3 werden Achilles und Patroclus in dem hintern Bühnenraum unter dem Balkon sichtbar, indem der Vorhang davor weggezogen wird. Das bezeichnete die Handschrift des Dichters bühnengemäss: *Enter Achilles and Patroclus in their Tent;* und der Herausgeber der Quarto setzt dafür anschaulicher für den Leser: *Achilles and Patroclus stand in their tent.* — Viele und darunter sehr wesentliche Bühnenweisungen sind, wie in manchen andern Dramen, auch in diesem erst von den spätern Herausgebern eingefügt.

The Tragedy of Coriolanus. Auch bei der Inscenirung dieses historischen Schauspiels aus seiner späteren oder spätesten Zeit scheint der Dichter persönlich nicht mehr betheiligt gewesen zu sein. Er hat deshalb seinem Manuscripte, das der Folio zu Grunde gelegt wurde, so viele Bühnenweisungen einverleibt, wie die leidenschaftlich bewegte, den Schauplatz so oft wechselnde Handlung sie zur Orientirung der Schauspieler erforderlich machte. Denn nur für diese Orientirung der Schauspieler, nicht etwa zur Verdeutlichung durch irgend welchen scenischen Apparat, können solche Vermerke bestimmt gewesen sein, wie Act 1, Scene 4: *Enter Martius, Titus Lartius, with Drumme and Colours etc. as before the City Corialus,* d. h. als ob sie vor Corioli anrückten. — Oder Act 2, Scene 2: *Enter two Officers to lay Cushions, as it were in the Capitoll,* d. h.

lie Sitzkissen für die Senatoren werden gelegt, als ob es auf dem Capitol wäre. — Dergleichen örtliche Andeutungen gehören freilich auch im vorliegenden Drama zu den Seltenheiten, und sie lassen uns bisweilen gerade da im Stich, wo sie am wünschenswerthesten wären. Ob z. B. Shakespeare die Schlussscene in Antium oder in Corioli spielen lassen wollte, das wird sich nie mit Sicherheit entscheiden lassen. Möglich freilich, dass unser Dichter sich selber diese Frage gar nicht einmal vorgelegt hat.

The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus. Der Dichter selbst hat dieses Drama in seiner Handschrift mit eben so ausführlichen und eingehenden Bühnenweisungen ausgestattet, wie sein anderes Jugendwerk *The first Part of K. Henry VI.*, und dieselbe Schlussfolgerung, die sich dort ergab, liegt auch hier nahe. Wie der *Titus Andronicus* in die Folio aus einem Exemplar der Quarto von 1611 überging, so sind auch im Ganzen die dort verzeichneten Weisungen daher entlehnt; aber wie dieses Exemplar, das im Gebrauche der Schauspieler gewesen sein muss, manche Varianten aus anderen Quellen und sogar eine ganze Scene (Act 3, Scene 2) als handschriftliche Zuthat enthalten haben muss, so sind auch gelegentlich die Bühnenweisungen im Interesse der scenischen Darstellung genauer gefasst. — So erfahren wir nur aus der Folio Act 1, Scene 1, dass Marcus Andronicus mit der Krone in der Hand auf dem Bühnenbalkon erscheint. Die Bezeichnung „*aloft*“ fehlt in den Quartos. — Der kleinere Raum unter dem Balkon stellte das Grab der Androniker vor, und die Bühnenweisung: *They open the tombe,* die sich in Quartos und Folio findet, deutet mithin ein Wegziehen des Vorhanges vor demselben an. — Dass Act 2, Scene 3 die beiden Söhne des Andronicus nach einander in die Grube stürzen, verzeichnet nur die Folio mit: *Both fall in.* — Act 5, Scene 3 sagt die für die Leser bestimmte Quarto wohl, dass Titus, als Koch gekleidet, das Essen aufträgt; aber dass zu dem Zwecke erst ein Tisch hingestellt werden musste, diese scenische Notiz: *A Table brought in,* steht nur in der Folio und muss also handschriftlich in dasjenige Exemplar der Quarto eingetragen sein, dessen sich die Schauspieler seit dem Jahre 1611 zu ihren Aufführungen dieser Tragödie bedienten. Wahrscheinlich war dasselbe für den Gebrauch bequemer, als die vielleicht im Laufe der Jahre sehr verbrauchte Handschrift, die aber, wie aus obiger Notiz von der Ergänzung einer vorher ausgelassenen Scene erhellt, noch vorhanden gewesen sein muss.

The Tragedie of Romeo and Juliet. Das Verhältniss der Bühnenweisungen dieses Schauspiels in der ersten unvollständigen und verstümmelten Quarto von 1597 zu den Bühnenweisungen der spätern vollständigen Ausgaben in Quarto und Folio ist dasselbe, wie wir es bei Shakespeare's *Merry Wives of Windsor* in dessen verschiedenen Textrecensionen obwalten sahen; es genügt also, im Allgemeinen auf die dort aufgestellten Wahrnehmungen und Schlussfolgerungen zu verweisen. Im Besondern mag noch hinzugefügt werden, dass die der ersten Quarto reichlich beigegebenen Bühnenweisungen, so weit sie das stumme Spiel der Personen betreffen, die Mitwirkung eines Schauspielers bei der nothdürftigen Herstellung dieser unrechtmässigen Ausgabe verrathen. Dieser Schauspieler, der bei der Aufführung selbst wahrscheinlich betheiligt war, lieferte aus seiner Erinnerung eine ganze Reihe solcher schauspielerischer Vermerke, wie sie weder der Dichter in seinem Manuscripte verzeichnet, noch ein blosser Zuschauer im Interesse der Leser sich notirt haben würde. Als Belege mögen hier einige derselben angeführt werden mit Hinweisung auf die Acte und Scenen, in welche erst die spätern Herausgeber das Drama eingetheilt haben. — Act 2, Scene 6: *Enter Juliet somewhat fast, and embraceth Romeo.* — Act 3, Scene 2: *Enter Nurse, wringing her hands, with the ladder of cordes, in her lap.* — Act 3, Scene 3: *He offers to stab himselfe and Nurse snatches the dagger away.* — Und in derselben Scene eine Bühnenweisung von der Art, die bei den Franzosen „*une fausse sortie*" heisst: *Nurse offers to goe in and turnes againe.* — Eben so in der folgenden Scene: *Paris offers to goe in and Capulet calles him againe.* Endlich Act 3, Scene 5 nach dem Weggange der Amme: *She (scil. Juliet) lookes after Nurse.* — Wichtiger für unsere Kenntniss von der Inscenirung dieses Dramas ist eine andere Reihe von Bühnenweisungen, die wir nur in der ersten Quarto finden, die aber in dem vollständigen Manuscript, das den spätern Quartos und der Folio zu Grunde lag, fehlen und durch die mündliche Instruction des Dichters bei der Aufführung ergänzt werden mussten. Dazu gehört (Act 4, Scene 3) am Schlusse von Juliet's Monolog die Weisung: *She fals upon her bed within the Curtaines,* d. h. ihr Lager stand unter dem Balkon in dem hintern Bühnenraum, dessen Vorhang sich alsbald wieder zuzog. Nachher zieht die Amme, wenn sie die Schläferin wecken soll, den Vorhang weg und endlich abermals wieder zu. Das letztere erhellt deutlich aus einer folgenden Bühnenweisung der ersten Quarto vor dem Auftreten der Musikanten: *They all but the Nurse goe fourth, casting Rosemary on her and shutting*

the Curtens. — Derselbe kleinere Bühnenraum stellte dann in Act 5, Scene 3 das Grab der Capulets vor, und die Bühnenweisung der ersten Quarto: *Romeo opens the tombe* bedeutet, dass der Schauspieler hier den Vorhang wieder wegzog. — Dass zu Anfang dieser Scene Graf Paris mit Blumen und mit wohlriechendem Wasser auftritt, erfahren wir gleichfalls nur aus der ersten Quarto: *Enter Countie Paris and his Page with flowers and sweete water.* In der Handschrift des Dichters stand nur: *Enter Paris and his Page,* wie uns die spätern Quartos und die Folio bezeugen. — Dass die Rollen des Peter und des Balthasar von einem Schauspieler und zwar von dem namhaften Kemp gespielt wurden, ergiebt sich aus der Combination zweier Vermerke, die aus der Theaterhandschrift in einige spätere Quartos übergingen: Act 4, Scene 5: *Enter Will Kemp* für *Enter Peter,* und Act 5, Scene 3: *Enter Romeo and Peter* für *Enter Romeo and Balthazar.*

The Life of Tymon of Athens. Die zahlreichen, gelegentlich auch auf das stumme Spiel der Personen eingehenden Bühnenweisungen dieses Dramas, das uns zuerst die Folio in verwahrloster Gestalt bringt, machen nicht den Eindruck, als ob sie von unserm Dichter herrührten, dessen Antheil am *Timon* ohnehin ein sehr partieller gewesen zu sein scheint. Die breite Geschwätzigkeit solcher Notizen, wie z. B. die zu Act 1, Scene 2 deutet eher auf eine andre Hand hin. Es heisst da: *Hoboyes Playing loud Musicke. A great Banquet seru'd in, and then Enter Lord Timon, the States, the Athenian Lords, Ventigius which Timon redeem'd from prison. Then comes dropping after all Apemantus discontentedly like himselfe.* Wir meinen, Shakespeare würde in seinen eigenen Bühnenweisungen sich conciser und correcter ausgedrückt haben, und halten deshalb ein weiteres Eingehen auf vorliegendes Drama wenigstens nach dieser Seite unserer Betrachtung hin für überflüssig.

The Tragedie of Julius Cæsar. Die Bühnenweisungen dieses Dramas in der Folio, welche sicher den Abdruck der Theaterhandschrift enthält, sind so wenig vollständig, dass wir eine persönliche Mitwirkung unseres Dichters bei der Aufführung annehmen dürfen, im Gegensatz zu den beiden andern Römerdramen, wo die Fülle genauer und umständlicher Weisungen von des Dichters eigner Hand auf seine Abwesenheit bei der Inscenirung schliessen lässt. — So fehlen z. B. Act 2, Scene 1 in der Folio die von Capell hinzugefügten Notizen: *a great Crowd following,* und *Music ceases.* Dagegen hat die Folio: *Antony for the course,* d. h. Antonius, für den Wettlauf des Lupercalienfestes costümirt. — So ist auch Act 2, Scene 2 Cæsar's

Costüm bezeichnet: *Enter Julius Cæsar, in his Night-Gowne.* — Dass Artemidorus (Act 2, Scene 3) einen Brief lesend auftritt, hat dagegen erst Rowe notirt. — Den Hergang bei der Ermordung Cæsar's in ihren complicirten scenischen Details muss Shakespeare vorzugsweise seiner mündlichen Unterweisung als Regisseur vorbehalten haben. In seinem Manuscripte stand, wie wir aus der Folio ersehen, nur die eine, für uns ungenügende Notiz: *They stab Cæsar.* — In dem ersten Theile dieser Scene fehlt vollends jede Angabe darüber, wie auf dem Shakespeare'schen Theater der Eintritt oder Aufgang Cæsar's und seines Gefolges zum Capitol vermittelt wurde, so dass die Herausgeber in ihren ergänzenden Bühnenweisungen sich auf blosse Vermuthungen beschränkt sahen. — Eine etwas verfrühte Bühnenweisung hat die Folio, wie an so vielen andern Stellen anderer Dramen, Act 3, Scene 2: *Enter Brutus and goes into the Pulpit, and Cassius with the Plebeians;* d. h. Brutus begiebt sich erst nachher auf die Rednerbühne, da wo der dritte Bürger sagt: *The noble Brutus is ascended: silence!* — Dieses „Pulpit" war natürlich wieder der Balkon im Hintergrunde. — Das Verschwinden des Geistes (Act 4, Scene 3) ist in der Folio durch kein *„Exit"* bezeichnet, weshalb die spätern Herausgeber über die bestimmte Stelle des Textes, wo es zu setzen wäre, uneins sind. Desto genauer ist das Auftreten des Geistes markirt: *Enter the Ghost of Cæsar.* Dass es Cæsar's Geist sei, der erscheint, würden wir sonst aus dem folgenden Dialog zwischen ihm und Brutus kaum entnehmen können. — Act 5, Scene 1 nach dem Weggange des Octavius und Antonius hat die Folio die Bühnenweisung: *Lucillius and Messala stand forth,* womit der Dichter in seiner Handschrift nur den beiden Schauspielern andeuten wollte, sich bereit zu halten; denn in der That redet Brutus erst bei Seite mit Lucilius, und nachher laut mit Messala. — Endlich fehlt am Schlusse des Dramas eine bestimmte nähere Bezeichnung von Brutus' Selbstmord, weshalb auch hier wieder die spätern Herausgeber ihre ergänzende Bühnenweisung: *Runs on his sword* nicht mit völliger Sicherheit zu placiren wissen: ob hinter die Worte: *Farewell, good Strato,* oder vor die einzige Bühnenweisung der Folio: *Dyes.*

The Tragedie of Macbeth. Auch die Bühnenweisungen zu dieser Tragödie, wie sie aus der Handschrift in die Folio hinübergenommen sind, mögen in ihrer knappen Fassung von unserm Dichter herrühren und in mündlicher Instruction vielfach von ihm ergänzt sein. So fehlen z. B. Act 3, Scene 3 alle genaueren Bezeichnungen über den Vorgang bei Banquo's Ermordung und Fleance's Entkommen. — Eben so musste in der folgenden Bankettscene Shakespeare münd-

ch seine Intentionen über das Auftreten des Mörders, über die zweimalige Erscheinung des Geistes und über das Verhalten Macbeth's und seiner Gäste dazu genauer mittheilen, als wir sie in der Folio, d. h. in der Bühnenhandschrift finden. — Ob auf dem Shakespeare'schen Theater in der That ein Unterschied gemacht wurde zwischen einem blossen Weggang der Hexen: *Exeunt*, der Bühnenweisung zu Act 1, Scene 1 und zu Act 3, Scene 5, und zwischen einem Verschwinden derselben: *Witches vanish*, der Bühnenweisung zu Act 1, Scene 3 und zu Act 4, Scene 1, ist für uns, die wir die Mitwirkung des ursprünglichen Regisseurs entbehren müssen, nicht leicht festzustellen. — Detaillirt genug sind dagegen die einzelnen Erscheinungen aus dem Hexenkessel, Act 4, Scene 1 verzeichnet, die sich Shakespeare also gleich bei der Conception seines Dramas in dieser Gestalt und Reihenfolge ausgedacht haben muss. Ob das Verschwinden dieser Spukbilder durch eine Versenkung, worauf die wiederholte Weisung „*Descends*" hindeutet, auch bei dem zweimaligen Verschwinden des Banquo'schen Geistes zur Anwendung kam, ist nicht mehr auszumachen, da an den beiden betreffenden Stellen überhaupt kein Vermerk zu finden ist. Vielleicht wurde in der Bankettscene der Vorhang unter dem Balkon mit benutzt, wie möglicher Weise das Bankett selbst in dem kleinern Bühnenraum im Hintergrunde sichtbar wurde durch das Zurückziehen dieses Vorhangs. Die Bühnenweisung lautet: *Banquet prepar'd*, und nicht: *Banquet brought in*, wie bei andern Gelegenheiten, wo ein Bankett hereingebracht wird.

The Tragedie of Hamlet. Der Verschiedenheit der drei Textrecensionen, welche uns von diesem Drama in der Quarto von 1603, in der Quarto von 1604 und in der Folio vorliegen, entspricht auch die Verschiedenheit der Bühnenweisungen in diesen drei Ausgaben. Und zwar gestattet die besondere Beschaffenheit dieser scenischen Zuthaten einen wahrscheinlichen Schluss auf deren jedesmalige Quelle. Die Veranstalter der unvollständigen und unrechtmässigen ältesten Ausgabe haben, ähnlich wie in den analogen Fällen der *Merry Wives of Windsor* und des *Romeo and Juliet*, die Mangelhaftigkeit ihres dürftig zusammengeflickten Textes zu ergänzen gesucht durch desto reichlichere Bühnenweisungen, welche, aus den Reminiscenzen der Aufführungen geschöpft, im Fortschritte ihres Textes in demselben Grade an Ausführlichkeit und Genauigkeit zunehmen, wie der Text selbst an diesen Eigenschaften verliert. — Die Quarto von 1604, offenbar durch das vorhergegangene Plagiat von 1603 veranlasst, druckt den Text vollständig aus der Theaterhandschrift ab und enthält keine weitern Bühnenweisungen, als die in dem Manuscripte des

Dichters vorhandenen, welche, wie wir bei andern unter Shakespeare's Mitwirkung inscenirten Dramen sahen, allemal der Vervollständigung durch die mündliche Instruction des Regisseurs bedurften. — Wie der Foliotext des Hamlet endlich aus einem spätern Theatermanuscript hervorging, welches vielfache Spuren schauspielerischer Manipulationen, den spätern Aufführungen gemäss, aufzuweisen hatte, so haben auch dessen Bühnenweisungen zu einer Zeit, da Shakespeare selbst seinen Genossen nicht mehr mit Rath und That zur Seite stand, manche Ergänzungen von fremder Hand erfahren. Andererseits, obwohl in geringerem Maasse, sind bei dieser Modification auch einzelne Vermerke verloren gegangen, welche, von unserm Dichter herrührend, sich in Quarto B (d. h. in der vollständigen Quarto von 1604) finden. Dahin gehört z. B. gleich in der ersten Scene die Notiz von einer Geberde des Geistes: *It spreads his armes,* und von dem Hahnenschrei: *The cock crowes.* — In Act 1, Scene 4, verzeichnet ebenso nur Quarto B den lärmenden Pomp, mit welchem des Königs Zechgelage begleitet wird: *A flourish of Trumpets and 2 peeces goe off.* — In der Regel aber sind die Bühnenweisungen der Folio genauer als die der Quarto B. So Act 2, Scene 2 hat die Quarto B nur: *A Flourish,* die Folio aber deutet zugleich den Zweck des Signals an: *Flourish for the Players.* — Die Quarto in derselben Scene überlässt es der mündlichen Anweisung oder dem Belieben des Regisseurs, wie viele wandernde Comödianten auftreten sollen: *Enter the Players;* die Folio aber giebt deren Zahl an, wie die Bühnenpraxis mittlerweile sie festgestellt hatte: *Enter foure or five Players.* — Act 3, Scene 2 tritt der Dänische Hof, laut Quarto B, unter Trommel- und Paukenschall auf; laut der Folio ertönt ein Dänischer Marsch und die Leibwache des Königs trägt Fackeln dabei zur bessern Beleuchtung des Schauspiels im Schauspiel. Die Pantomime des Prologs in derselben Scene enthält in der Folio durch die Hand der Schauspieler einige Züge mehr, als Shakespeare selbst, der Quarto B zufolge, in seiner Handschrift verzeichnet hatte. Auch dass Lucianus Gift in das Ohr des schlummernden Königs giesst, sagt uns eine Bühnenweisung der Folio an der betreffenden Stelle. — Der Dichter hatte vorgeschrieben, dass die Schauspieler mit Flöten auftreten sollten, daher in Quarto B: *Enter the Players with Recorders.* Im Verlaufe der Aufführungen stellte sich heraus, dass man an einem Bringer einer Flöte genug habe; daher in der Folio: *Enter one with a Recorder.* — Dass und wie Hamlet (Act 3, Scene 4) den Polonius tödtet, giebt keine Bühnenweisung der Quartos an, und die Folio hat nur im Allgemeinen: *Killes Polonius.* — Dass

ı derselben Scene der Geist im Nachtgewande erschien, wissen wir us der ersten Quarto; die spätern Ausgaben schweigen über diesen 'unkt. Dass Hamlet am Schluss der Scene den Leichnam des Polonius regschleppt, hatte der Dichter mit keiner ausdrücklichen Weisung n seinem Manuscripte notirt, wie uns Quarto B zeigt; aber die Veranstalter der ersten Quarto und die Schauspieler in der spätern Bühnenhandschrift hatten das Versäumte oder der mündlichen Instruction Vorbehaltene, Jeder auf eigene Hand nachgeholt: *Exit Hamlet with the dead body* in der ersten Quarto und: *Exit Hamlet, tugging in Polonius* in der Folio. — Ophelia's Auftreten (Act 4, Scene 5) ist in der Quarto B mit einem blossen „*Enter*“ bezeichnet, die Folio fügt jedoch als Notiz für den Schauspieler „*distracted*“ hinzu. Ein genaueres Bild von der Erscheinung der Wahnsinnigen auf dem Shakespeare'schen Theater giebt aber dem Leser aus der Erinnerung der Aufführung der Fabrikant der ersten Quarto: *Enter Ophelia, playing on a Lute, and her haire downe, singing.* — Die Bühnenweisung von dem Auftreten des Leichenzuges (Act 5, Scene 1) hat der Dichter in knappster Form gegeben, als Randglosse gleichsam, wie sie auch in der Quarto B abgedruckt ist; *Enter K. Q. Laertes and the corse.* Die Schauspieler in der Folio erweitern und verdeutlichen es: *and a Coffin with Lords attendant,* während die erste Quarto auch noch den hinter dem Sarge einherschreitenden Priester notirt: *with a Priest after the coffin.* — In der Fechtscene (Act 5, Scene 2) enthält schon die Quarto B die nothwendigen Details des scenischen Apparats, die also vom Dichter selber gesetzt sind, während er für den verhängnissvollen Moment der Vertauschung der beiden Stossdegen die nöthigen Instructionen einer mündlichen Mittheilung vorbehalten hat. Quarto B bringt nämlich Nichts an der entsprechenden Stelle; die Folio hat die freilich ungenügende Weisung der Schauspieler: *In scuffling they change Rapiers.* — Am Genauesten klärt uns über den ganzen Hergang auch hier wieder der Urheber der ersten Quarto als Augenzeuge oder als Mitacteur bei der Aufführung auf: *They catch one anothers Rapiers and both are wounded, Leartes falles downe, the Queene falles downe and dies.* Auch den Weggang der Ueberlebenden in einem feierlichen Marsch und die Geschützsalve am Schlusse der Tragödie verzeichnet nur die Folio.

The Tragedie of King Lear. Ob die Bühnenweisungen der beiden Quartos von 1608 oder die davon unabhängigen der Folio mit grösserer Wahrscheinlichkeit der Hand unseres Dichters zuzuschreiben sein möchten, da sie doch schwerlich beide von ihm her-

rühren, das wird sich aus ihrer blossen Beschaffenheit kaum entscheiden lassen. In beiden Textrecensionen gleich unvollständig, so dass man bei der einen wie bei der andern eine mündliche Ergänzung von Seiten Shakespeare's bei Gelegenheit der Inscenirung voraussetzen dürfte, sind sie unterschiedslos bald in den Quartos, bald in der Folio genauer gefasst oder überhaupt notirt. Erwägen wir aber die auffällige Fahrlässigkeit, mit welcher der Quartotext des *King Lear* aus einer immerhin ziemlich vollständigen Abschrift des ersten Bühnenmanuscripts abgedruckt wurde, so dürfen wir dem betreffenden Drucker oder Abschreiber auch wohl eine gleiche Fahrlässigkeit in der Behandlung der Bühnenweisungen zutrauen. — Der Foliotext aber, jedenfalls sorgsamer aus einem spätern, für die Darstellung umsichtig gekürzten Bühnenmanuscripte abgedruckt, hat die Präsumtion für sich, dass auch seine sparsamen Bühnenweisungen von Shakespeare's Hand, wenigstens grossentheils, herrühren und später in der schauspielerischen Tradition nach den Angaben des Dichters bei der ersten Aufführung ihre nothwendige Ergänzung erhielten. — Eines vergleichenden Eingehens auf Einzelnheiten bedarf es in diesem Falle um so weniger, als das zweifelhafte Sachverhältniss kaum dadurch klarer würde.

The Tragedie of Othello, the Moore of Venice. Die erste Quarto, die erst längere Zeit nach des Dichters Tode und nur um ein Jahr früher als die Folio erschien, muss, wie die Cambridge Editors bemerken, nach einem ältern, nicht mehr für die Bühne gebrauchten Manuscripte gedruckt sein. Im Gegensatze dazu scheint der Text der Folio aus der Handschrift entlehnt, welche damals noch im Besitze des Blackfriarstheaters sich vorfand, einer Handschrift, welche hie und da durch die Theatercensur modificirt, sich doch auf das Originalmanuscript des Dichters in seiner Vollständigkeit zurückführen lässt. — Wie bei anderen Dramen, bei deren Aufführung sich eine Mitwirkung des Dichters voraussetzen lässt, sind auch die Bühnenweisungen des *Othello* in der ursprünglichen Handschrift und demgemäss in der Folio sehr knapp bemessen und mancher Vervollständigung durch die mündliche Instruction bedürftig. — Der Veranstalter der Quarto, der mit einer gewissen Sorgfalt verfuhr und seine Arbeit auch mit einer kleinen Vorrede ausstattete — eine Zugabe, welche von allen übrigen Quartos nur die von *Troilus and Cressida* aufzuweisen hat, — scheint im Interesse der Leser manche neue Bühnenweisungen hinzugefügt oder die vorhandenen genauer gefasst zu haben. Denn dass Shakespeare in seinem Manuscripte erst die ausführlicheren Bühnenweisungen der Quarto geschrieben

und sie nachher zum Schaden der Deutlichkeit kürzer gefasst oder gar wieder gestrichen haben sollte, das ist doch kaum anzunehmen. — Bei der vergleichenden Auswahl solcher Vermerke, welche wir zum Belege des Gesagten vornehmen, begnügen wir uns mit den genannten beiden Texten, denn die Bühnenweisungen der zweiten Quarto von 1630 stimmen bald mit der einen, bald mit der andern Ausgabe und tragen daher zur Entscheidung der vorliegenden Frage wenig bei. — Act 1, Scene 1 lässt nur die Quarto den Brabantio „*in his night-gowne*“ auftreten; und nur sie verzeichnet den scenischen Apparat zu Anfang von Act 1, Scene 3: *Enter duke and senators, set at a table with lights and attendants.* Der Tisch wurde wahrscheinlich sichtbar durch das Zurückziehen des Vorhangs im Hintergrunde. — Für die Leser bestimmt war die Notiz, welche die Quarto Act 2, Scene 1 dem Auftretenden beifügt: *Enter Montanio, governor of Cyprus.* Die Folio setzt einfach: *Enter Montano,* den richtigen Namen, wie ihn des Dichters Handschrift bot. — Das Läuten der Sturmglocke (Act 2, Scene 3) ist nur in der Quarto verzeichnet, ebenso (Act 3, Scene 3) das Niederknieen erst Othello's, dann Jago's beim Schwören, obwohl „*he kneeles*“, auf Othello bezüglich, um einige Zeilen vorgerückt steht. — Die unentbehrlichen Bühnenweisungen zu dem nächtlichen Ueberfall (Act 5, Scene 1) fehlen in beiden alten Ausgaben, und das gänzliche Stillschweigen darüber in der Folio ist ein deutlicher Fingerzeig, wie viel der Dichter bei der Inscenirung noch mit mündlichen Anweisungen nachzuholen hatte. — Die Bühnenweisung zu Anfang von Act 5, Scene 2 muss aus beiden Ausgaben combinirt werden, wie bereits die zweite Quarto von 1630 gethan hat, aus: *Enter Othello with a light,* in der Quarto, und aus: *Enter Othello, and Desdemona in her bed* in der Folio. Dass die Quarto diesen Zusatz nicht enthält, erklärt sich vielleicht aus dem Umstande, dass das Bett der Desdemona im Hintergrunde unter dem Balkon stand und erst sichtbar wurde, als Othello, im Verlauf seines Selbstgesprächs herantretend, den Vorhang wegzog. — Die Bühnenweisung: *He kisses her*, findet sich nur in der Quarto. — Ob aber die letzten Worte des Monologs: *She wakes*, wie sie in Quarto und Folio gedruckt stehen, auch als eine Bühnenweisung aufzufassen seien, das erscheint doch mindestens zweifelhaft. — Zu der Ermordung der Desdemona haben beide alte Ausgaben nur eine ungenügende Bühnenweisung: *He stifles her,* in der Quarto, und: *Smothers her,* in der Folio — letzteres gewiss Shakespeare's eignes Wort. Empfindlicher als vielleicht irgend welche andere Bühnenweisung in den alten Shakespearedrucken vermissen wir eine

solche zu Othello's nächstfolgender Rede, die mit den Worten „*So so*“ schliesst. Die meisten Herausgeber haben denn auch, im Unklaren über die Intentionen des Dichters, wie er sie seinen Schauspielern mündlich bei der Inscenirung des *Othello* mitgetheilt hatte, keine Ergänzung des Fehlenden gewagt, mit Ausnahme Rann's, der, auf eine kühne Vermuthung hin: *Stabbing her* als erklärenden Zusatz einfügte.

The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra. Von dieser Römertragödie gilt das vorher über die andere *Coriolanus* Gesagte. Die genaueren Bühnenweisungen, welche der Dichter seinem, später in die Folio übergegangenen Manuscripte beigab, machen es äusserst wahrscheinlich, dass er persönlich bei der Aufführung nicht betheiligt war. Als characteristisch mag unter diesen hervorgehoben werden ein Vermerk zu Act 3, Scene 1: *Enter Ventidius as it were in triumph, the dead body of Pacorus borne before him.* — Im Sinne des Dichters bedeutet dieses „*as it were in triumph*“ dass auch die Genossen und Untergebenen des Feldherrn, wie z. B. Silius, mit im Zuge erscheinen. — Die Truppenbewegungen und -begegnungen sind überhaupt genau angegeben zur Orientirung für die Schauspieler; eben so Act 4, Scene 3 die Stellung der einzelnen Wachtposten: *They place themselves in every corner of the Stage,* sowie gleich darauf die Geistermusik: *Musicke of the Hoboyes is under the Stage.* — Act 4. Scene 15 wird die Lage des Grabmals der Cleopatra mit dem Balkon im Hintergrunde identificirt durch die Bühnenweisung: *Enter Cleopatra and her Maides aloft, with Charmian and Iras,* sowie durch die folgende: *They heave Anthony aloft to Cleopatra.* — Dagegen fehlt Act 5, Scene 2 jede nähere Angabe über die Art und Weise, wie Proculeius und seine Helfershelfer sich der im Grabmal verschanzten Cleopatra bemächtigen, und die von den spätern Herausgebern supplirten Bühnenweisungen entsprechen vielleicht nicht ganz den scenischen Intentionen unseres Dichters, wenn er überhaupt solche hatte und nicht, wie aus seinem Stillschweigen zu erhellen scheint, das Arrangement dieses Manoeuvres den Schauspielern überliess.

The Tragedie of Cymbeline. Die Bühnenweisungen dieses Dramas, das aus einer Theaterhandschrift in die Folio übergegangen ist, bedürfen, für die ersten Acte namentlich, mancher Ergänzungen, welche indess unser Dichter, bei der Aufführung persönlich unbetheiligt, um so eher dem Verständniss seiner ehemaligen Kameraden anheimgeben durfte, als der Context deutlich genug darauf hinwies. So hat gleich in der ersten Scene Rowe zwei Ver-

merke eingefügt, den Posthumus und die Imogen betreffend: *Putting on the ring,* und: *Putting a bracelet on her arm.* — Andere Bühnenweisungen sind dagegen von den spätern Herausgebern ohne strenge Berücksichtigung der alten Bühnenverhältnisse hinzugefügt. So lassen sie Act 2, Scene 2 in Imogen's Schlafgemach den Jachimo aus einer auf der Bühne sichtbaren Kiste heraussteigen und nachher wieder in dieselbe hineinkriechen. Auf dem Shakespeare'schen Theater aber war die Kiste schwerlich sichtbar. So lautet in der Folio die Bühnenweisung einfach: *Enter Imogen, in her Bed, and a Lady,* d. h. der Vorhang im Hintergrunde wird weggezogen und man sieht Imogen im Bette liegen. — Die weitere Bühnenweisung der Folio: *Jachimo from the Trunke,* hat diesen Zusatz nur zur Orientirung für die Schauspieler. Zum Schlusse der Scene steht in Bezug auf Jachimo ein blosses „*Exit*", d. h. er geht ab von der Bühne, ohne dass von der Kiste weiter die Rede ist. Die schlafende Imogen aber verschwindet einfach durch das Zuziehen des Vorhangs im Hintergrunde, worauf alsbald die folgende Scene mit dem Auftreten Cloten's und der Lords beginnt, natürlich ohne irgendwelche weitere Decorationsveränderung und ohne Beseitigung der Kiste, welche Shakespeare, wenn sie nothwendig gewesen wäre, ebenso gewiss verzeichnet hätte, wie er den Glockenschlag verzeichnet, der den Jachimo zum Weggehen mahnt. *(Clocke strikes).* — Sehr ausführlich, wie es die Sache mit sich brachte, hat der Dichter die Bühnenweisungen des letzten Actes, die er selber geben musste und nicht dem Ermessen der Schauspieler überlassen durfte, behandelt, sowohl was die Einzelnheiten der Kampfscenen (Scene 2 und 3) betrifft, wie auch Alles, was sich auf die scenische Darstellung der Vision des gefangenen Posthumus (Scene 4) bezieht. Der Dichter konnte diese scheinbaren Aeusserlichkeiten um so weniger in seinem Manuscripte übergehen, je inniger sie im Zusammenhange mit der Entwicklung der Handlung in der grossen Schlussscene verknüpft sind.

„Was Ihr wollt",

als komisches Gegenstück zu Romeo und Julia.

Von

Wilhelm König.

Bei den Dichtern der christlichen Zeit ist es von jeher in erster Reihe die Liebe gewesen, welche den Inhalt der poetischen Schöpfungen zu bilden pflegte, während dieselbe in den Dichtungen des classischen Alterthums keineswegs in so vorzugsweisem Grade behandelt wurde, schon deshalb, weil die Frau bei den Griechen und Römern eine mehr untergeordnete Stellung einnahm als in der Neuzeit, und weil das Staatswesen den Einzelnen und überhaupt alle geistige Bewegung mehr in das Gebiet der Oeffentlichkeit hineinzog. Doch haben auch unter den christlichen Dichtern einzelne, und unter diesen namentlich Shakespeare, der Liebe keineswegs den breiten Raum gewährt, welchen dieselbe sonst in den poetischen Schöpfungen der modernen Dichter gewöhnlich einnimmt. Andererseits aber, während wir in den Werken der Letzteren bei Darstellung von Liebesverhältnissen die Liebe meist in ein und derselben Form und in demselben einförmigen Bilde einer Empfindung von zerflossener Idealität geschildert finden, welches der Wirklichkeit oft wenig entspricht und die im Leben vorkommenden charakteristischen Abwechselungen vermissen lässt, hat gerade Shakespeare, so wenig er sich vorzugsweise mit Darstellung der Liebe beschäftigte, dieselbe in einer reichen Fülle und Mannichfaltigkeit, in den vielfachsten Modificationen und den verschiedensten Graden der Stärke, in Verbindung und im innerlichen wie äusserlichen Conflict mit den wesentlichsten andern Leidenschaften und unter dem vielgestaltenden

Einfluss der Aussenwelt und ihrer Ereignisse dargestellt. Dabei sind es dem oben Gesagten gemäss nur sehr wenige seiner Schöpfungen, in denen die Liebe der Hauptgegenstand und die Haupttriebfeder der dargestellten Ereignisse und Scenen ist, wir sagen Scenen, weil wir hier nur seine dramatischen Werke in Betracht ziehen und von seinen lyrischen und erzählenden Dichtungen absehen wollen, indem dieselben zu viel anderweite Erörterungen, zu viel Detailforschung und Auslegung erfordern würden.

Unter den ernsten Dramen Shakespeare's ist es nur eines, welches die Liebe als Gegenstand und als die eigentlich bewegende Leidenschaft des Stücks behandelt. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass wir damit Romeo und Julia meinen, die Tragödie, welche mit Recht von jeher als das hohe Lied der Liebe bezeichnet worden ist und allein genügen würde, um Shakespeare einen der ersten Plätze unter den erotischen Dichtern aller Zeiten und Völker zu sichern. In seinen übrigen Tragödien sind es andere Leidenschaften, welche die tragische Entwickelung bewirken, oder wenn es die Liebe ist, so sind es mehr gewisse individuelle Entartungen derselben, wie bei Othello, bei Antonius und Cleopatra, und mehr äussere Ereignisse, welche in Verbindung und im Conflict damit den tragischen Ausgang herbeiführen. In der edelsten Form und in der Kraft, wie sie jungfräuliche Gemüther ergreift, ist die Liebe eben nur in Romeo und Julia dargestellt. Immerhin ist aber jene römische Tragödie gerade durch das Uebertreiben der Leidenschaft und durch den Conflict derselben mit der äussern Situation und den staatlichen Verhältnissen — denn als solche können wir die Parteistellung in den italienischen Städten des Mittelalters ebenfalls ansehen — in eine nahe Parallele zu der Dichtung gerückt, welche den Namen jenes Veroneser Liebespaares unsterblich gemacht hat.

Von den Schauspielen unseres Dichters könnte zwar Cymbeline als eine Darstellung der ehelichen Liebe bezeichnet werden, aber das Stück beschäftigt sich eben weniger mit dem Entstehen und der Natur der Liebe, als dass es uns eine schon fest begründete Neigung im Kampfe mit allerlei vorwiegend äusseren Gefahren zur Anschauung bringt, es ist mehr eine phantastisch gehaltene Darstellung verschiedener, in den Quellen gebotener, halb wunderbarer Ereignisse, als die Entwickelung einer oder einzelner Leidenschaften mit der psychologischen Tiefe ausgestattet, welche wir in andern Stücken des Dichters bewundern. Wenn Romeo und Julia die Verklärung der Liebe ist, so kann Cymbeline höchstens als eine Verklärung der Beständigkeit in der Liebe und der Standhaftigkeit im

„Was Ihr wollt",

als komisches Gegenstück zu Romeo und Julia.

Von

Wilhelm König.

Bei den Dichtern der christlichen Zeit ist es von jeher in erster Reihe die Liebe gewesen, welche den Inhalt der poetischen Schöpfungen zu bilden pflegte, während dieselbe in den Dichtungen des classischen Alterthums keineswegs in so vorzugsweisem Grade behandelt wurde, schon deshalb, weil die Frau bei den Griechen und Römern eine mehr untergeordnete Stellung einnahm als in der Neuzeit, und weil das Staatswesen den Einzelnen und überhaupt alle geistige Bewegung mehr in das Gebiet der Oeffentlichkeit hineinzog. Doch haben auch unter den christlichen Dichtern einzelne, und unter diesen namentlich Shakespeare, der Liebe keineswegs den breiten Raum gewährt, welchen dieselbe sonst in den poetischen Schöpfungen der modernen Dichter gewöhnlich einnimmt. Andererseits aber, während wir in den Werken der Letzteren bei Darstellung von Liebesverhältnissen die Liebe meist in ein und derselben Form und in demselben einförmigen Bilde einer Empfindung von zerflossener Idealität geschildert finden, welches der Wirklichkeit oft wenig entspricht und die im Leben vorkommenden charakteristischen Abwechselungen vermissen lässt, hat gerade Shakespeare, so wenig er sich vorzugsweise mit Darstellung der Liebe beschäftigte dieselbe in einer reichen Fülle und Mannichfaltigkeit, in den vielfachsten Modificationen und den verschiedensten Graden der Stärke in Verbindung und im innerlichen wie äusserlichen Conflict mit den *wesentlichsten* andern Leidenschaften und unter dem vielgestaltende

Einfluss der Aussenwelt und ihrer Ereignisse dargestellt. Dabei sind es dem oben Gesagten gemäss nur sehr wenige seiner Schöpfungen, in denen die Liebe der Hauptgegenstand und die Haupttriebfeder der dargestellten Ereignisse und Scenen ist, wir sagen Scenen, weil wir hier nur seine dramatischen Werke in Betracht ziehen und von seinen lyrischen und erzählenden Dichtungen absehen wollen, indem dieselben zu viel anderweite Erörterungen, zu viel Detailforschung und Auslegung erfordern würden.

Unter den ernsten Dramen Shakespeare's ist es nur eines, welches die Liebe als Gegenstand und als die eigentlich bewegende Leidenschaft des Stücks behandelt. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass wir damit Romeo und Julia meinen, die Tragödie, welche mit Recht von jeher als das hohe Lied der Liebe bezeichnet worden ist und allein genügen würde, um Shakespeare einen der ersten Plätze unter den erotischen Dichtern aller Zeiten und Völker zu sichern. In seinen übrigen Tragödien sind es andere Leidenschaften, welche die tragische Entwickelung bewirken, oder wenn es die Liebe ist, so sind es mehr gewisse individuelle Entartungen derselben, wie bei Othello, bei Antonius und Cleopatra, und mehr äussere Ereignisse, welche in Verbindung und im Conflict damit den tragischen Ausgang herbeiführen. In der edelsten Form und in der Kraft, wie sie jungfräuliche Gemüther ergreift, ist die Liebe eben nur in Romeo und Julia dargestellt. Immerhin ist aber jene römische Tragödie gerade durch das Uebertreiben der Leidenschaft und durch den Conflict derselben mit der äussern Situation und den staatlichen Verhältnissen — denn als solche können wir die Parteistellung in den italienischen Städten des Mittelalters ebenfalls ansehen — in eine nahe Parallele zu der Dichtung gerückt, welche den Namen jenes Veroneser Liebespaares unsterblich gemacht hat.

Von den Schauspielen unseres Dichters könnte zwar Cymbeline als eine Darstellung der ehelichen Liebe bezeichnet werden, aber das Stück beschäftigt sich eben weniger mit dem Entstehen und der Natur der Liebe, als dass es uns eine schon fest begründete Neigung im Kampfe mit allerlei vorwiegend äusseren Gefahren zur Anschauung bringt, es ist mehr eine phantastisch gehaltene Darstellung verschiedener, in den Quellen gebotener, halb wunderbarer Ereignisse, als die Entwickelung einer oder einzelner Leidenschaften mit der psychologischen Tiefe ausgestattet, welche wir in andern Stücken des Dichters bewundern. Wenn Romeo und Julia die Verklärung der Liebe ist, so kann Cymbeline höchstens als eine Verklärung *der Beständigkeit* in der Liebe und der Standhaftigkeit im

[illegible] Das [illegible] dabei [illegible] nicht [illegible] und [illegible] jene [illegible] sehr [illegible] und [illegible] werden. [illegible] einen [illegible] ist [illegible] wie wir an [illegible] zwar die Liebe wesent- [illegible] dieser sonst ziemlich inhaltlosen [illegible] aber in erster Reihe hat er darin [illegible] über das Idyll als Dichtungsform und [illegible] wünschenswerth ist, kurz über den [illegible] und des sogenannten idyllischen [illegible] ist es die Liebe, welche die dar- [illegible] setzt und welcher er ihrer Natur [illegible] Seite hin hat Ausdruck geben wollen. [illegible] das Lustspiel „Was Ihr wollt“ übrig [illegible] gerade dieses als die Comödie der

[illegible] und Shakespeare als Idyllendichter“ [illegible] Dichter, Weltweiser und Christ.“ Leipzig,

Liebe und als die einzige zu bezeichnen, welche Shakespeare gedichtet hat. Denn in diesem Lustspiel ist es lediglich die Liebe, welche die Handlung in der Hauptsache bewegt und in harmonischer Durchdringung und unter Ausschliessung anderer Elemente und Leidenschaften den Hauptinhalt des Stückes bildet. Schon dadurch gestaltet sich dasselbe von selbst als das Gegenstück zu Romeo und Julia.

Hierbei gewährt es besonderes Interesse und allerhand Einblicke in den tiefen Kunstverstand des Dichters, wenn wir vergleichen, welch verschiedene Darstellung Shakespeare von dieser Leidenschaft in der Tragödie und in der Comödie giebt. Um uns dies recht anschaulich zu machen, müssen wir aber darauf zurückgehen, was der Dichter von allgemeinen Anschauungen über die Liebe ausgesprochen hat und wir haben zunächst von den vielen Nüancen und Schattirungen, die er von Liebesempfindungen gezeichnet, einige wesentliche Unterschiede und so zu sagen die Hauptrichtungen hervorzuheben.

Schon den Worten nach finden wir bei Shakespeare zwei verschiedene Hauptgattungen, Grade oder Begriffe von Liebe erwähnt und bezeichnet, auf der einen Seite die tiefe, innige, unveränderliche Herzensneigung, auf der andern Seite die flüchtige, auf Augenlust, Einbildung oder Sinnlichkeit beruhende, am kürzesten als unecht zu bezeichnende Liebe. Für die Bezeichnung jener braucht er immer das Wort *love*, für diese meist oder wenigstens häufig das Wort *fancy*, welches aus Phantasie gebildet ist und zugleich Neigung und Einbildung bedeutet.

Ueber das Wesen der Liebe nach beiden Richtungen hat Shakespeare auch im Einzelnen und abgesehen von der dramatischen Darstellung viel Schönes und Treffendes gesagt und dies auch mitunter in die Form eingekleidet, was Liebe sei, was lieben heisse. Oft spricht freilich dabei bloss die augenblickliche, mitunter krankhafte Stimmung der eingeführten Person, z. B. wenn Romeo in den ersten Scenen Erklärungen von der Liebe giebt, da er noch von der eingebildeten Empfindung für Rosalinde beeinflusst wird. An andern Stellen dagegen dürfen wir mehr allgemeingültige Bezeichnungen der Leidenschaft und die Ansicht des Dichters darüber ausgesprochen finden. Eine der umfassendsten dieser Erklärungen ist die allerdings etwas schäferlich gefärbte Auslassung des Schäfers Silvius in Wie es euch gefällt (V, 2, 89), welche wir in Ermangelung einer vollständigeren und weil sie beide erwähnte Richtungen der Liebe umfasst, hier voranstellen wollen:

Phöbe.

Sag, guter Schäfer, diesem jungen Mann,
Was lieben heisst.

Silvius.

Es heisst, aus Seufzern ganz bestehn und Thränen,
— — — — — — — — — — — — — — — —
Es heisst, aus Treue ganz bestehn und Eifer,
— — — — — — — — — — — — — — — —
Es heisst, aus nichts bestehn, als Phantasie [1]),
Aus nichts als Leidenschaft, aus nichts als Wünschen,
Ganz Anbetung, Ergebung und Gehorsam,
Ganz Demuth, ganz Geduld und Ungeduld,
Ganz Reinheit, ganz Bewährung, ganz Gehorsam [2]).

Ueber die edlere, ausschliesslich in jener höhern Auffassung gedachte Liebe fehlt es eigentlich bei Shakespeare an einer einzelnen recht schlagenden Bezeichnung, wir können dafür nur etwa die Worte Julia's zu Romeo nehmen (II, 2, 133):

So grenzenlos ist meine Huld, die Liebe
So tief ja wie das Meer. Je mehr ich gebe,
Je mehr auch hab' ich: Beides ist unendlich.

Der Gedanke der Unermesslichkeit der Liebe wird auch wiederholt von Rosalinde in Wie es Euch gefällt [3]) und von Antonius und Cleopatra [4]), durch welche er freilich auch einigermassen auf das Gebiet der Sinnlichkeit, der *fancy*, gezogen erscheint.

Während in jener erstangeführten Stelle aus Wie es Euch gefällt eine Vermischung der beiden oben von der Liebe aufgestellten

---

[1]) Hier ist im englischen Text *fantasy*, nicht *fancy* gebraucht, was auch dafür spricht, dass der Dichter mit dem letzteren Ausdruck einen umfassenderen Begriff bezeichnen wollte.

[2]) Wie in Schlegel's Uebersetzung Gehorsam, so kommt im englischen Text zweimal *observance* vor. Vielleicht stand das eine Mal ursprünglich *obedience*, was zwar auch Gehorsam bedeutet, aber *observance* würde dann wohl eher die Bedeutung von hingebender Aufmerksamkeit haben sollen.

[3]) „Meine Liebe ist grundlos, wie die Bucht von Portugal.“ (IV, 1, 211).

[4]) Cleopatra. Ich will den Grenzstein setzen Deiner Liebe.
Antonius. So musst Du neue Erd' und Himmel schaffen. (I, 1, 16).

Aehnlich heisst es auch in Venus und Adonis (Str. 65):
Die See hat Grenzen, tiefe Sehnsucht nicht.

griffe wahrzunehmen ist, hat Shakespeare an mehreren anderen
llen die edlere Liebe der rein sinnlichen in ausdrücklichem Gegen-
z gegenüber gestellt, z. B.:

Venus und Adonis. Str. 132.

Die Lieb' erfreut wie Sonnenschein nach Regen,
Doch Sinnenlust wirkt Sturm nach Sonnenschein,
Stets bringt der Liebe Frühling neuen Segen,
Die Wollust bringt den Winter vor der Zeit;
Die Lieb' ist mässig, Lust hat nie genug,
Die Lieb' ist Wahrheit, Lust ist voller Trug.

Was Ihr wollt (II, 4, 100).

Ach, deren Liebe kann Gelüst nur heissen,
(Nicht Regung ihres Herzens, nur des Gaums),
Die Sattheit, Ekel, Ueberdruss erleiden.
Doch meine ist so hungrig wie die See,
Und kann gleich viel verdaun.

Sonett 110.

Lieb' ist nicht Liebe, wenn sie Störer stören,
Wenn sie Zerstreuung irrend kann zerstreuen,
O nein, sie ist ein ewig sichres Ziel — — etc.

Romeo und Julia (II, 3, 67).

Liegt junger Männer Liebe
Denn in den Augen nur, nicht in des Herzens Triebe?

m bestimmtesten, wenn auch unter dem Schleier von Symbolen
t jener Gegensatz von *love* und *fancy*, — auch unter dem Gebrauch
ieses Wortes —, von wahrer und scheinbarer Liebe im Kaufmann
on Venedig, welches Stück man kurz als die poetische Verurtheilung
es Scheins, des Scheinbaren gegenüber dem Echten bezeichnen kann,[1])
ur Darstellung gekommen. Dort hat das Kästchen, welches dem
ewerber, wenn er es wählt, den Besitz der schönen Portia zusichert
nd gewährt, die Aufschrift:

„Wer mich erwählt, der giebt und wagt sein Alles dran"

nd es ist damit die völlige Hingebung als das Kennzeichen wahrer
iebe gegenüber der Rücksicht auf äussere Güter und mühsamen oder
ühelosen Erwerb gegeben. In Uebereinstimmung damit deutet der

[1]) Ausführlicher habe ich mich darüber in meinem oben angeführten Buche:
akespeare *als Dichter etc. S. 54. 97* ausgelassen.

Zettel im Kästchen, so wie die ganze Wahl, darauf hin, dass der Liebende sich nicht durch den äussern Schein bestechen lassen, dass er mit dem, was ihm beschieden ist, zufrieden sein soll, also auf die Unwandelbarkeit und Treue in der Liebe. Darauf wird auch in ein paar andern Stellen und zum Theil mit Bezug auf Bassanio's Wahl noch besonders hingedeutet (III, 5, 78. II, 6, 5).

Im Gegensatz dazu wird in dem Liede, welches die Wahl Bassanio's begleitet und als das Todtenglöckchen der flüchtigen Liebe (*fancy's knell*) eingeführt wird, diese *fancy* als im Auge erzeugt, als ein nicht lebensfähiges, in der Wiege sterbendes Kind bezeichnet:

Sagt, woher stammt Liebeslust?
Aus den Sinnen, aus der Brust?
Ist euch ihr Lebenslauf bewusst? —
In den Augen erst gehegt,
Wird Liebeslust durch Schaun gepflegt;
Und das Kind stirbt, beigelegt
In der Wiege, die es trägt. [1])

Ein Seitenstück hat dieses Liedchen in dem Gesang der Elfen in den Lustigen Weibern von Windsor [2]); hier ist aber wieder nicht *fancy*, sondern *fantasy* für die durch Sinnlichkeit irre geleitete Einbildungskraft gebraucht, es sollte auch der gröbern Empfindungsweise Falstaff's, gegenüber nur diese Eine Seite, nicht der vollständige oben angedeutete Begriff der *fancy* damit bezeichnet werden.

---

[1]) Im Originaltext tritt der Sinn bestimmter hervor als in der obigen Schlegel'schen Uebersetzung (nach der verbesserten Ausgabe), wo namentlich das Wort *fancy* nicht wiedergegeben ist und auch wohl nicht in Kürze wiedergegeben werden konnte: .

Tell me, where is fancy bred,
Or in the heart, or in the head?
How begot, how nourished?
Reply, reply.
It is engender'd in the eyes,
With gazing fed; and fancy dies
In the cradle where it lies.

[2]) V, 5, 97.:

Fie on sinful fantasy!
Fie on lust and luxury!
Lust is but a bloody fire,
Kindled with unchaste desire,
Fed in heart, whose flames aspire,
As thoughts do blow them higher and higher.

Vollständiger und noch ähnlicher mit den obigen Versen aus m Kaufmann von Venedig, auch mannichfaltiger und bilderreicher die durch das Auge erzeugte flüchtige Liebe, — doch ohne Anendung des Wortes *fancy* — in folgender Stelle aus der Verrenen Liebesmühe characterisirt (V, 2, 770):

> Denn Lieb' ist voller Eigensinn und Unart,
> Muthwillig wie ein Kind, abspringend, eitel,
> Erzeugt durch's Aug', und deshalb, gleich dem Auge,
> Voll flücht'ger Bilder, Formen, Phantasien,
> Und wechselt bunt, wie in des Auges Spiegel
> Der Dinge Wechsel schnell vorüberrollt.

)er Ausdruck *fancy* in dem oben bezeichneten Sinne kommt natürlicherweise am häufigsten in den beiden Stücken vor, in welchen liese *fancy* eben ihre Darstellung findet, in Was Ihr wollt (I. 1, 14. I, 4, 34. IV, 1, 66. V, 1, 397) und im Sommernachtstraum (I, 1, 155. I, 1, 164. III, 2, 96. V, 1, 25.); bezeichnend ist namentlich in dem rstern Stück, dass zu Anfang und zu Ende desselben der Ausdruck om Herzog, dem hauptsächlichsten Repräsentanten dieser *fancy*, rie wir weiter unten sehen werden, gebraucht ist. In der That hat uch der Dichter, wie schon angedeutet, beide Begriffe nicht streng on einander trennen wollen, denn die Liebe hat in ihren einzelnen Erscheinungen auch Uebergänge, sie wird selten rein sinnlich und noch seltner rein geistig sein; der gewaltigen, unbesiegbaren Liebe, rie sie in Romeo und Julia geschildert wird, ist auch ein starker Antheil Sinnlichkeit beigemischt, und die im Auge erzeugte, zunächst noch unstäte Liebe kann zur dauernden, ewigen sich gestalten, wie rir in Was Ihr wollt sehen. Denn die Elemente der Liebe bilden nicht Leidenschaft oder Phantasie allein, sondern Phantasie und Leidenschaft zugleich, und im Grunde genommen wird es besonders lie verschiedene Mischung der Elemente, das Vorwiegen des einen oder anderen sein, wonach wir im Sinne des Dichters wie auch nach len allgemein gültigen Anschauungen den Begriff von Liebe und *fancy* zu bestimmen haben werden. Trennen wir aber diese Begriffe nach den erwähnten beiden Richtungen, so wird sich von elbst die edlere, höhere Liebe als Gegenstand der Tragödie, die flüchtige, vorübergehende als das geeignetere Motiv für das Lustspiel ergeben. Demgemäss finden wir auch bei Shakespeare in der Tragödie der Liebe jene, in der Comödie der Liebe, in „Was Ihr wollt," vesentlich die *fancy* dargestellt, in jedem Stücke aber auch, in geringerem Grade, *die andere Liebe*, so dass also in Romeo und Julia

die *fancy* und in jenem Lustspiel die wahre, tiefe Liebe von der Darstellung nicht ausgeschlossen bleiben. Je mehr wir daher bei beiden Stücken in die Betrachtung des Einzelnen eingehen, desto mehr werden wir auch Aehnlichkeiten und Parallelen finden, welche darauf hindeuten, dass eben in beiden Stücken die Liebe in möglichster Totalität, aber von verschiedenen Seiten hat dargestellt werden sollen, und dass die erheblichsten Verschiedenheiten hierbei wieder auf dem Unterschiede der Tragödie und Comödie und der Natur der dargestellten Empfindungen beruhen, je nachdem eben *love* oder *fancy* deren Inhalt bildete.

Zunächst ergiebt sich bei Romeo und Julia schon nach oberflächlicher Betrachtung die Eigenthümlichkeit — und diese unterscheidet das Stück nicht blos von Was Ihr wollt, sondern fast von allen übrigen Stücken Shakespeare's — dass darin die maassgebende Leidenschaft nur einfach und nicht wie sonst gewöhnlich in verschiedenen Abstufungen vom Dichter dargestellt worden ist. Es wird aber nicht zweifelhaft sein, dass, wenn der Dichter die Liebe in ihrer gewaltigsten und reinsten Erscheinung zur Anschauung bringen wollte, er eben keine Abstufungen derselben gelten lassen konnte, und eine Wiederholung der Leidenschaft in derselben Stärke bei mehreren Personen hätte nur das Interesse schwächen können und wäre völlig unkünstlerisch gewesen. Dem gegenüber erscheint in Was Ihr wollt die *fancy*, die so leicht entstehen und sich in so mannichfaltigen Formen und Schattirungen, auf so verschiedene Veranlassungen hin zeigen kann, in mehreren Liebesverhältnissen und in allerlei Verschränkungen dargestellt, die, wo nicht durch Zufall, doch durch die geringfügigsten Ursachen herbeigeführt sind. Es fehlt zwar auch in Romeo und Julia keineswegs ganz an einer mehrfachen Darstellung der Liebe im weitern Sinne, an verschiedenen Contrasten und Verhältnissen, welche die Liebe darstellen oder auf sie Bezug haben, aber sie drängen sich nirgends vor und sind überall so leise behandelt, dass die Liebe der beiden Hauptpersonen in ganz überwiegendem Grade als der Haupt- und wesentliche Gegenstand der ganzen Dichtung sich geltend macht. Zunächst erscheint Romeo, der Held der Liebe, nicht ausschliesslich von der Leidenschaft zu Julia beseelt. Er ist bei seinem ersten Auftreten von einer andern, scheinbar sehr starken Neigung ergriffen, aber es war dies eben nur eine *fancy*, eine eingebildete Leidenschaft, die Verirrung eines liebebedürftigen Gemüths, welche den Boden für eine tiefe, gewaltige Liebe durch die Reizungen der Täuschung und des Widerstandes so zu sagen lockerte und fruchtbar machte. Dann sehen

wir noch einen andern Mann, Paris, um Julia werben, dem wir keineswegs, wozu wir versucht sein könnten, jede Liebesempfindung absprechen und ihn nur für den gewöhnlichen Candidaten einer Convenienzheirath ansehen dürfen. Freilich ist aber des Paris Liebe von geringerer Stärke, ohne poetischen Schwung, eine so zu sagen bei all seiner Vornehmheit bürgerliche Alltagsliebe. Er wirbt eben in recht formell hergebrachter Art um Julia, weil er sich verheirathen will, sie ihm gefällt und er die Verbindung passend findet. Bei seinen guten Eigenschaften kann er sich in seiner Eitelkeit nicht denken, dass er verschmäht wird, und seine Schuld ist daher die entgegengesetzte von der der beiden Liebenden, er sucht die Liebe mit Umgehung der Braut, wie jene mit Umgehung der Eltern. Offenbar hat der Dichter diesen Contrast beabsichtigt und daher den Paris, der in den Quellen nur ganz kurz als ein von den Eltern gewählter Bräutigam erwähnt wird, viel mehr in den Vordergrund gestellt und ihm ein ähnliches tragisches Ende beschieden, wie dem eigentlichen Liebeshelden Romeo, ein Ausgang, von welchem die Quellen nicht das mindeste enthalten und welcher auch für die Entwicklung der Haupthandlung, wie sie Shakespeare giebt, durchaus nicht nothwendig gewesen wäre. Es ist auch für Paris als den Mann der äussern Form characteristisch, dass er den Manen seiner Braut eine äusserliche Huldigung mit Blumen darbringen will und dass er seinen Tod findet, indem er ihren Leichnam wider eine äussere Verunglimpfung zu schützen vermeint.

Als Liebende erscheinen also überhaupt in dem Stücke nur Julia und die beiden Männer, welche sich um ihre Liebe bewerben, und es ist auch wieder bezeichnend und zeigt von dichterischem Takt, dass auf weiblicher Seite die Liebe nur in Einer Person als erste und ewige Leidenschaft erscheint. Beim Mann können wir eher Verirrungen in der Liebe und aufeinander folgende Neigungen ertragen und verzeihen als beim Weibe, und sie werden sogar bei dem grössern Alter, in welchem der Mann in die Ehe zu treten pflegt, die Regel bilden. Ebenso ist ein von mehreren Männern umworbenes Weib ein erfreulicheres Bild, als mehrere oder auch nur Ein Weib, das in unerwiderter Liebe um einen Mann seufzt, wie Romeo um Rosalinde.

Im Uebrigen kommen auch wol noch weitere Contraste und Schilderungen in der Tragödie vor, welche sich auf die Liebe beziehen, aber sie liegen nur in einzelnen Characterzügen und in gelegentlichen Declamationen. Von Characteren stellt der Dichter zunächst als *Gegensätze gegen die* Liebenden auf den cynischen Mercutio,

welcher die Liebe nur von der rein sinnlichen Seite in spöttischer Weise, dabei in derber, sprühender Lebenslust auffasst, dann den kühlen, wohlwollenden (wie schon sein Name andeutet) lediglich im Familien-Interesse aufgehenden und von der Liebe offenbar unberührten Benvolio, ferner die faselnde, geschwätzige, leichtsinnige, in ihren Gesprächen lüstern-cynische Amme, dem Mercutio gewissermaassen als weiblicher Cyniker gegenübergestellt, endlich die alten Capulets, die Gräfin kalt, ihr Gemahl jähzornig und den Weibern früher als Mausfänger nachgehend, beide ohne Verständniss für eine wahre, innige Liebe, die Eltern zu wenig, die Amme zu sehr gegen Julia nachgiebig.

Alle diese Personen gleichen sich darin, dass sie den Liebenden keine Stütze und keinen Halt bieten, was auch von den, ganz im Hintergrunde gehaltenen, alten Montagues gilt. Die Liebenden suchen also ausserhalb der Familie Hülfe bei dem gelehrten, ruhigen und verständigen Lorenzo, der ihnen mit künstlichen Mitteln und künstlicher Berechnung beistehen und das Unheil von ihnen abwenden will. Seine Berechnung schlägt aber durch einen Zufall fehl, und so finden die Liebenden ihren Untergang. Schon aus den hier hervorgehobenen Momenten und dichterischen Elementen der Tragödie geht hervor, dass Shakespeare darin nicht blos die Liebe hat verklären, sondern dass er auch darauf hat Nachdruck legen wollen, dass die Liebenden sich zu rückhaltlos derselben hingegeben und zu sehr von den Familienbanden losgerissen haben, sowie die Eltern, Paris, und, man darf sagen, selbst die Freunde Romeo's die Schuld trifft, dass sie zu wenig der Neigung der Einzelnen und zu vorwiegend der Familienrücksicht und Familienautorität Rechnung getragen haben. Bei Julia ist einerseits jene Schuld geringer, weil ihr nach der aufgedrungenen Verlobung mit Paris fast keine andere Wahl blieb, als sich auf die Hülfe des Bruder Lorenzo zu verlassen, andererseits hatte sie als das Weib in höherem Grade die Verpflichtung, fest an der Familie zu halten, als der Mann, der bei erreichtem Alter zugleich mehr Selbstständigkeit erlangt und dessen Verhältniss zur Familie sich mehr lockert. Darum spielen auch die alten Capulets eine bedeutendere Rolle als die fast ganz zurücktretenden Eltern Romeo's. Dieser hat andrerseits eine grössere Schuld als Julia durch die grosse Heftigkeit seiner Leidenschaft, den Mangel an Ueberlegung und die verzweifelten Entschlüsse, die er in der Uebereilung fasst und ausführt, wo bei ruhigem Untersuchen der Verhältnisse noch alles hätte gut werden, wenigstens jeder tragische Ausgang hätte vermieden werden können.

Auf Romeo passt daher ganz, was Polonius mit Bezug auf die Liebe Hamlet's ausspricht (II, 1, 102):

> Dies ist die wahre Schwärmerei der Liebe,
> Die, ungestüm von Art, sich selbst zerstört,
> Und leitet zu verzweifelten Entschlüssen,
> So oft als irgend eine Leidenschaft,
> Die unterm Mond uns quält.

Dagegen passen diese Worte auf Hamlet gerade gar nicht, denn er ist in seiner Unentschlossenheit das völlige Widerspiel von der raschen, verzweifelten Entschlossenheit Romeo's, während beide wieder das Verschliessen ihrer Empfindungen in sich und selbst gegen die nächsten Angehörigen oder Freunde, den Mangel an Mittheilung, auch wo solche ganz besonders am Ort wäre, gemein haben. Der mitunter getadelte längere Schluss von Romeo und Julia, die Versöhnung der Parteien über den Leichen ist auch wohl ebenfalls ein Hinweis darauf, dass die äussere Situation für die Liebe der beiden nicht so ganz hoffnungslos war, dass z. B., wenn der Fürst angerufen worden wäre, auch auf dem geraden und gewöhnlichen Wege die Liebenden an das Ziel hätten gelangen können, und dass damit die Versöhnung der Parteien auch ohne vorheriges Blutvergiessen hätte herbeigeführt werden können. Lorenzo und Romeo stehen also in dem Gegensatz von zu viel und zu wenig Ueberlegung, von zu künstlicher, weitläufiger Berechnung und zu rascher, unmittelbarer That.

Dies sind die Contraste und Gesichtspunkte, welche im Allgemeinen die Charaktere und Motive der Tragödie in Bezug auf die Liebe bieten; der bedeutendste Gegensatz aber, welcher den äussern Conflict herbeiführt, wie der innere durch die Natur und das Uebermaass, das Rücksichtslose der dargestellten Leidenschaft bedingt wird, liegt in dem Parteienhass, da Hass das natürliche Gegentheil der Liebe ist. Wie Romeo der Held und der reinste Repräsentant der Liebe, so ist der schwarzgallige Tybalt der stärkste Vertreter dieses Hasses, der dann auch bei den alten Capulets und Montagues, bei den Freunden Romeo's, den Dienern und Bürgern in verschiedenen Abstufungen sich äussert. Von den Freunden Romeo's nimmt Benvolio dieselbe negirende oder wenigstens ruhigere Stellung zum Parteienhass wie zur Liebe ein, und Mercutio behandelt den Hass mit demselben lebenslustigen Uebermuth, mit demselben Spott und Cynismus, mit welchem er sich der Liebe gegenüber verhält.

Wenn wir Romeo und Julia als eine der vollendetsten Tragödien, welche ihren Gegenstand mit dem grössten Nachdruck und

zugleich, wie schon aus den bisherigen Andeutungen hervorgehe dürfte, mit der grössten Harmonie und einer dem Gegenstand an gemessenen Mannichfaltigkeit, aber mit mehr intensivem als exten sivem Reichthum der Darstellung behandelt, so dürfen wir „W Ihr wollt“ nicht minder als eine der vollendetsten Comödien d Dichters wie aller Zeiten und insbesondre als die vollende Comödie der Liebe bezeichnen.

Wie wir schon erwähnten, ist mit Recht die hier behandel Liebe der Comödie, die *fancy*, nicht mit solcher Tiefe und solche Nachdruck, wie in jener Tragödie, aber vielgestaltiger, mannic faltiger und in mehreren unmittelbaren Beispielen zur Anschauu gebracht.

Der Held dieser *fancy* in Was Ihr wollt ist offenbar der Herz Orsino. Wir sehen ihn fast das ganze Stück hindurch in jener ei gebildeten, durch das Auge empfangenen Leidenschaft, in jene Schwelgen in Gefühlen befangen, welches so recht eigentlich d Inhalt der *fancy* bildet und er characterisirt seine Empfindu von der idealen Seite gleich zu Anfang selbst in den Worten:

> O Geist der Lieb', wie bist du reg' und frisch!
> Nimmt schon dein Umfang alles in sich auf,
> Gleich wie die See, nichts kommt in ihn hinein,
> Wie stark, wie überschwänglich es auch sei,
> Das nicht herabgesetzt im Preise fiele
> Im Nu! So voll von Phantasien ist Liebe *(fancy)*,
> Dass sie allein schon hoch-phantastisch ist.

So ähnlich auch diese Worte des Herzogs den oben citirten Julia lauten, so charakteristisch ist der Unterschied beider; Ju bezeichnet in kurzem, leidenschaftlichem Wort die Gewalt ihrer Lie der Herzog reflectirt darüber weitläufig und gefällt sich darin, da schön zu sprechen. Am Schluss bezeichnet er sie selbst als *fa* und als eine an Phantasiegebilden überreiche Empfindung, und werden damit gewissermassen von vorn herein darauf hingewies dass wir es hier hauptsächlich mit der *fancy* zu thun haben werd

In ganz ähnlicher Weise spricht der Herzog in jener ol citirten ebenfalls an Julia's Worte erinnernden Stelle von sei Liebe, aber auch hier äussert sich mehr die unbestimmte Liebessel sucht als ein bestimmtes tiefes Gefühl, und der Erfolg zeigt s bald, dass er grade zu den von ihm erwähnten Leuten gehört, de *Liebe nicht* unwandelbar ist. Er characterisirt daher viel richti *seine Liebe* in folgenden Worten (II, 4, 33):

Denn, Knabe, wie wir uns auch preisen mögen,
Sind unsre Neigungen *(fancies)* doch wankelmüthiger,
Unsichrer, schwanken leichter her und hin
Als die der Frauen. —

Die idealste Person finden wir auch in dem Lustspiele der Liebe auf weiblicher Seite, nämlich Viola. Sie steht von vornherein in einem vortheilhaften Contrast gegen den Herzog, da bei ihr die Liebe stetiger, inniger und tiefer ist. Sie könnte demnach an sich vielleicht eher zur Heldin für die Tragödie oder das ernste Schauspiel passen, wenn ihr nicht dabei noch allerlei Züge eines liebenswürdigen Muthwillens geliehen wären und über die ganze Gestalt ein gewisser Hauch leichter phantastischer Schwärmerei sich ausbreitete. Auch hat ihre Liebe zuerst offenbar etwas von der *fancy*, „im Aug' erzeugt und von der Grill' empfangen", sie überlässt sich mit einem gewissen Leichtsinn einer phantastischen, anscheinend ganz hoffnungslosen Neigung, und ihre resignirte Hingabe an diese sehr bald zur innigen Liebe erwachsende Leidenschaft, die uneigennützige Art, wie sie den Unterhändler zwischen Orsino und Olivia spielt, wie sie sich einerseits selbst dabei quält, andererseits ihrer Schwärmerei durch den fortwährenden Verkehr mit dem Herzog in seiner Liebesangelegenheit schmerzliche Nahrung giebt und dieses süsse Gift in immer volleren Zügen schlürft, hat etwas ungemein Rührendes, und sie malt selbst ihren Zustand in der unvergleichlich schönen Darstellung einer unglücklich Liebenden (II, 4, 113. I, 5, 287).

So ist Viola zwar auch in gewissem Sinne eine Repräsentantin der *fancy*, doch sehen wir sie nur zu Anfang und in viel geringerem Grade derselben unterworfen als die andern Personen des Stücks, während der Herzog ziemlich das ganze Stück hindurch in seiner eingebildeten Leidenschaft für Olivia schwelgt bis ihm zuletzt Viola's Liebe klar wird und er, der sich schon sympathisch zu ihr hingezogen fühlte, als sie noch als sein Page auftrat, von der wahren Liebe ergriffen und dem Reich der *fancy* entzogen wird, wie in den Schlussworten angedeutet ist[1]).

Hiernach wird, ohne dass der Character des Lustspiels beeinträchtigt ist, die wahre und innige Liebe als das Ziel aufgestellt, auf welches nach Ueberwindung aller *fancies* der liebefähige und liebebedürftige Mensch sein Streben richten soll. Darum erscheint auch hier Viola als das Ideal des Stückes, und das Weib dem Mann

---

[1]) But when in *other habits* you are seen,
Orsino's mistress and his fancy's queen. (V, 1, 396).

gegenüber als vollkommener, wie wir dies bei Shakespeare öfter finden, man darf nur Isabella in Maass für Maass, Imogen, ja fast alle seine vollkommeneren Frauengestalten sich vergegenwärtigen. Insbesondere erscheint auch Julia. die Heldin der Liebe, wie wir gesehen haben, vollkommener als Romeo, wie denn auch naturgemäss im Gebiet der Liebe und Hingebung grade das Weib so zu sagen heimischer ist als der Mann. Wie Julia, liebt Viola nur Einmal, wie bei Romeo, geht bei Orsino der beglückenden wahren Liebe eine eingebildete Neigung voran; in der Tragödie der Liebe ist mehr die zweite Leidenschaft, in der entsprechenden Komödie mehr die erste, vorbereitende, der Gegenstand der Darstellung.

Was sich in der Tragödie zur Schuld gestaltet, die rücksichtslose Hingabe an die maassgebende Leidenschaft, was in Folge dessen den Untergang der von derselben beherrschten Personen verursacht, das führt im Lustspiel zum erfreulichen Ende. Wenn auch die betheiligten Personen in den Empfindungen selbst, denen sie sich hingaben, irrten, so werden sie doch zur richtigen Empfindung hingeführt oder erleiden in komischer Weise, doch zum Theil recht empfindlich, die Strafe für ihre Verirrung.

Dem oben Gesagten entsprechend wird auch durch die andern auftretenden Personen die Darstellung der *fancy* vervollständigt und klar dargethan, dass der Dichter eben sie zum Hauptgegenstand seines Gedichts hat machen wollen. In der That gestatten fast alle Personen die nächsten Beziehungen zu den erörterten Gedanken und fast schon dadurch geben sie ein harmonisches Gesammtbild, worin wir eben den klarsten Beweis für die Absicht des Dichters finden.

Zunächst wiederholt Olivia die angedeuteten Beziehungen in mehr als einer Weise. Wir sehen sie zuerst als ausgesprochene Gegnerin der *fancy*. Denn sie setzt den daraus hervorgegangenen und als solche von ihr erkannten Bewerbungen und Liebeserklärungen Orsino's den beharrlichsten Widerstand entgegen, überlässt sich aber dabei einer eben so übertriebenen und phantastisch gefärbten Trauer über den Tod eines Bruders. Bald verfällt auch sie in eine schnell gefasste, auf Augenlust beruhende Leidenschaft, recht eigentlich eine *fancy*, indem sie in den Boten des Herzogs, den vermeintlichen Hofcavalier, sich ebenso schnell wie heftig verliebt und ihm in ziemlich unweiblicher Art diese Neigung zu erkennen giebt. Sie geht damit weiter als Julia, die viel tiefer liebende, welche ihre ungleich *stärkere* Leidenschaft zunächst nur dem Mond und nur wider Wille *dem Geliebten* ausspricht. Das Motiv einer solchen Neigung

einem als Mann verkleideten Mädchen hat Shakespeare auch in Wie es Euch gefällt in der Leidenschaft der Phöbe zu dem vermeintlichen Ganymed vorgebracht, wie der Dichter sich denn öfters in Situationen und thatsächlichen Motiven, nie aber in Charakteren wiederholt. Auch in jenem Lustspiel macht Phöbe eine recht unweibliche Liebeserklärung, dort wird sie aber zu ihrem früheren, bisher von ihr verschmähten Anbeter zurückgeführt, während in Was Ihr wollt der Zwillingsbruder Viola's erscheint, und bei der vorhandenen äusseren Aehnlichkeit die aus dem Aeussern erwachsene Liebe schnell auf den Mann übertragen wird. Jene unhaltbare Neigung zu Viola ist in ihrem Entstehen weit ausführlicher auf der Bühne dargestellt als Viola's aufkeimende Liebe, auch wieder ein Beweis, dass der Dichter gerade die *fancy* zum Hauptgegenstand seiner Darstellung machen wollte.

Sebastian, der Zwillingsbruder Viola's, zeigt von vorn herein denselben abenteuerlichen Sinn wie seine Schwester, er reist nach blosser Laune *(extravagancy)* umher, und als ihm Olivia in der Meinung, es sei Cesario-Viola, als Liebende entgegenkommt, geht er sogleich auf das interessante Abenteuer ein und trägt nach der so kurzen Bekanntschaft kein Bedenken, den ewigen Bund mit ihr zu schliessen.

So sehen wir denn beide Paare, nachdem sie von der *fancy* in verschiedenen Modificationen beeinflusst worden, zur eigentlichen Liebe gelangen, die *fancy* stirbt nicht, um bei jenem Bilde aus dem Kaufmann von Venedig zu bleiben, als das Kindlein in der Wiege, sondern es erwächst daraus ein lebenskräftiges schönes Wesen, die Liebe für das Leben.

Es mag auffallen, dass diese rechte Liebe bei Einzelnen, namentlich bei Sebastian, etwas rasch und ohne genügende Prüfung gefunden wird, doch in der knappen poetischen Form, welche dem Dichter nur zu Gebote stand, müssen wir uns eben mit Andeutungen genügen lassen. Eine vollständige und ganz sichere Prüfung bei dieser Wahl für das Leben ist auch nicht ausführbar, denn die menschliche Erkenntniss und Einsicht ist nur unvollkommen, und namentlich kommen auf dem Gebiete der Liebe, weil da die Einsicht zu sehr durch Empfindung getrübt wird, die allermeisten Täuschungen vor und auf solche muss es der Liebende wenigstens zu Anfang auch einmal ankommen lassen, wenn er nicht ganz der Liebe entsagen will. Unser Dichter hat dies vielfach angedeutet und ausgesprochen, daher liess er auch im Kaufmann von Venedig *das Glück der Liebe auf* die Lösung eines Räthsels basirt erscheinen,

wobei Empfindung und Verstand allerdings das Richtige finden konnten, aber auch dem Zufall in weitem Umfange sein Spiel gelassen war.

Die Nebenhandlung unseres Stückes, zu welcher wir nun übergehen, und die in derselben auftretenden Charaktere zeigen die *fancy* in ihren niederen Abstufungen und in allerlei gröberen Ausschreitungen. Es sind aber auch hier wieder nur vier Personen, die in unmittelbare Beziehung zu ihr gesetzt sind. Von diesen nennen wir billigerweise zuerst Onkel Tobias und Maria, die einzigen, welche noch ein Paar werden. Aber was für ein Paar! Der körperlich schwerfällige, doch geistig behende, dem Trunke ergebene Onkel Tobias und die kleine zierliche Maria, der jüngste von neun Zaunkönigen, welch ein komischer Contrast! Beide begegnen sich in der Neigung zu Scherz und zu Foppereien Anderer, und Tobias heirathet Maria wesentlich aus dem Grunde, weil sie ihm durch den Schwank mit Malvolio ein solches Vergnügen bereitet und solch Bewunderung eingeflösst hat. Wie sich im Lustspiel so oft di Liebe in Scherz auflöst, so führt hier der Scherz zur Liebe, aller dings nur zu einer Liebe niederen Grades, zu einer Art *fancy*, di lediglich in der gleichen Neigung, das Leben lustig zu behandeln ihren Grund hat und darum zu dem Entschluss führt, dasselbe i solcher Art zusammen zu geniessen, ein Motiv, das man für di untergeordneten Charaktere eines Lustspiels, welches die Liebe be handelt, gewiss gelten lassen muss.

Onkel Tobias ist eine Modification von Falstaff, er ist scho äusserlich von ähnlicher Körperfülle, einer Folge seiner wüste Schlemmerei, und zeigt ähnlichen Humor und ähnliche Ueberlegen heit über seine Umgebung gleichen Ranges. Falstaff's Humor is noch kräftiger, wie wir uns auch seine Figur von noch ungewöhn licherer Dicke denken müssen; er selbst ist aber viel cynische ehrloser, mehr zu wirklich schlechten Streichen fähig und auc gröberen Ausschweifungen, namentlich in Bezug auf das weib liche Geschlecht ergeben, wie Onkel Tobias. Diesem werde dergleichen Fehler nirgends zur Last gelegt, wie denn das ganz Stück von obscönen Scherzen und Derbheiten in Bezug auf da Geschlechtsverhältniss viel freier ist, als die meisten anderen Stück Shakespeare's, obgleich hier die Quellen dergleichen mehrfach de Dichter entgegenbrachten. Dann hat aber Onkel Tobias mit Fal staff wieder das Ausnutzen seiner Umgebung, namentlich durc *Geldborgen*, gemein, und das ist der Punkt, wo seine Ehre a *meisten* geschädigt erscheint. Er sieht, wie Falstaff, nach de

Naturrecht keinen Grund, als alter Hecht nicht nach dem jungen Gründling zu schnappen. Diesen Gründling hat er in dem albernen Junker Christoph von Bleichenwang (nach dem Original Andreas von Fieberwang) gefunden, den er als einen Bewerber um seine Nichte Olivia protegirt und dabei tüchtig seinen Geldbeutel in Anspruch nimmt. In dieser Ausnutzung, der Hoffnungslosigkeit der Werbung und dem Misstrauen des Bewerbers auf den Erfolg, das aber immer wieder durch des Anstifters Beredtsamkeit und List beschwichtigt wird, haben wir dasselbe Motiv, wie es in Othello bei Jago und Roderigo in Bezug auf Desdemona dargestellt ist. Der blutleere schmächtige Ritter mit dem struppigen Flachshaar und seinen komischen Capriolen bildet einen andern, vielleicht noch wirksameren Contrast zu dem Weingesicht und der schwerfälligen Figur des Tobias als die kleine Maria. Wie sein Geistesverwandter, der würdige Friedensrichter Schaal, seine eignen Worte, so wiederholt der edle Junker Christoph in alberner Weise nur das, was Andere eben gesagt haben, und das gescheidteste, was er selbst zu sagen weiss, worauf er sich auch nicht wenig einbildet, ist, dass er gleich errathen hat, mit dem albernen Ritter, von dem Malvolio spricht, sei er gemeint.

Wenn Junker Christoph wesentlich durch Tobias zu der Einbildung gebracht wird, er könne sich durch verschiedene Vorzüge und namentlich durch eine Tapferkeit, die er nicht besitzt, die Liebe der schönen Olivia erwerben, an welche Möglichkeit er doch immer noch nicht recht glauben will, so wird dem der äusseren Stellung nach viel untergeordneteren Malvolio von der ganzen Gruppe der im Hause Olivia's verkehrenden Nebenpersonen noch eine viel gröbere Intrigue gespielt, wodurch er zu dem festen Glauben gebracht wird, er habe sich die Liebe seiner Herrin schon erworben, oder wie es in dem gefertigten Briefe bezeichnend ausgedrückt ist, sie werde ihm zugeworfen.

Die Einbildung Malvolio's ist daher die gröbste Art von *fancy* und seine Anschauung der grösste Gegensatz zur echten Liebe. Er zeigt nicht einmal, dass er an der Person Olivia's ein Gefallen findet, sondern nur die äussere Machtstellung und der Reichthum, zu dem er sich durch sie erhoben wähnt, reizen ihn und lassen ihm die Verbindung als ein Glück erscheinen. Der Reiz derselben besteht für ihn auch wieder weniger im positiven Genuss, sondern darin, dass er Andere, die Verwandten und von Olivia Abhängigen, unterdrücken und ihnen tadelnde Vorhaltungen machen könnte, deren Vergnügungen er schon immer möglichst zu stören gesucht hat. Er

gehört recht eigentlich zu den Leuten, die in Aeusserlichkeiten Alles suchen, zu den von Shakespeare so vielfach gegeisselten Scheinmenschen, zu den Sittenrichtern, die, weil sie selbst keinen Geschmack am Vergnügen haben, weil sie selbst nach ihrer Ansicht tugendhaft sind, auch Andern den Wein und den Kuchen verbieten möchten. Malvolio wird auf diese Weise das komische Seitenstück zu Angelo in Maass für Maass und kommt wie dieser auf dem Gebiet der Liebe, die eben alle Unduldsamkeit ausschliesst, da sie nach den obigen Worten des Silvius ganz Geduld ist, zu Fall.

Hiernach steht Malvolio unter den von der *fancy* beeinflussten Personen des Stückes auf der niedrigsten Stufe und bildet den stärksten Gegensatz zu Viola, welche die ganz uneigennützige und hoffnungslose Hingebung repräsentirt, deren Liebe schon zu der Gattung der wahren innigen Liebe gehört und sich hauptsächlich vermöge der, wie der Erfolg zeigt, auch nur scheinbaren Hoffnungslosigkeit der *fancy* annähert.

Die handelnden Personen und das ganze Stück bilden daher nun ein harmonisches Bild, worin die als *fancy* bezeichnete Liebe in den verschiedenen Hauptabstufungen dargestellt und dabei auch mit der wahren Liebe in Beziehung gesetzt ist. Dieses Bild ist von sanfterem Schmelz, von einer bunteren Farbenmischung, unter einem freundlicheren Himmel sich ausbreitend, als sein ernstes Gegenstück Romeo und Julia, welches nicht so zarte, aber mehr prächtige und feurige Farben, eben so viel Harmonie, aber stärkere Contraste, tiefere Schatten und blendendere Lichter sehen lässt. Wie in jener Tragödie der Hass, so ist in unserer Comödie die Lieblosigkeit mit der Liebe in Constrast gestellt, da wir es in der Tragödie mit guten und schlimmen Leidenschaften, in der Comödie mehr mit Fehlern und Mängeln zu thun haben. In unserem Lustspiel ist ferner der wahren Liebe die eingebildete und phantastische in den verschiedensten Graden entgegengehalten, zugleich ist dargestellt, wie die Einbildung mit der Liebe in Verbindung tritt, wie sie dieselbe erweckt und auch verscheucht, wie sie zur Liebe werden kann und dieselbe auch wieder unmöglich macht. Darum dürfen wir mit Recht diese wundervolle Comödie von phantastischem Reiz, eines der vollendetsten Werke, die unser Dichter geschaffen hat, jener bewunderten Tragödie von der Liebe als komisches Gegenstück an die Seite setzen.

Zum Schluss sind noch die übrigen Nebenpersonen kurz zu besprechen, die für ihre Person mit der Liebe oder *fancy* eigentlich *nichts zu schaffen* haben. Wir könnten sie als reine Nebenfiguren

nd solche, die nur die Handlung vermitteln, füglich übergehen, 'enn nicht einzelne davon mit einiger Sorgfalt charakterisirt ären. Da sind zuerst die zwei Schiffspatrone, der eine Sebastian's, er andere Viola's Begleiter und Beschützer bei ihrem ersten Aufeten. In dem Ersteren ist mit Vorliebe der Zug einer schwärmeschen Freundschaft für Sebastian gezeichnet, wobei es auffallen ag, dass er diesen Zug wie den Namen mit dem Kaufmann von enedig theilt. Es kommt dadurch ein scheinbar fremdartiges, mit :r Liebe nicht zusammenhängendes Motiv in das Stück, doch ınn solch ein einzelner Umstand den Grundgedanken nicht verıdern, auch hat die Freundschaft Antonio's einen so phanstischen Anhauch, dass der Dichter vielleicht auch die Freund:haft in den Kreis der *fancy* hat ziehen und zeigen wollen, dass ieselbe eben so wie die Liebe mitunter von Einbildungen beeinusst und Täuschungen unterworfen ist. Auch im Gespräch Viola's ıit ihrem Schiffshauptmann (I, 2), einer Scene, die eben blos zur xposition dient, wird dieser Gedanke ohne sonstigen Einfluss auf die landlung erörtert.

Fabio und der Narr sind ebenfalls von der Liebe unberührt, ras beim Narren an sich natürlich ist und bei Fabio den Gesichtsunkt nicht verrückt, da zu dem Complott gegen Malvolio eben ıehrere gehörten und auch gezeigt werden sollte, wie unliebensrürdig dieser gegen die Dienerschaft sich benommen. Ueberhaupt var es angemessen, zwischen die scharf gezeichneten und komisch igenthümlichen Erscheinungen, wie Tobias, Bleichenwang, Malvolio, les Contrastes wegen auch einen gewöhnlich gearteten verständigen Menschen zu stellen.

Der Narr führt hauptsächlich die Scherze mit Malvolio aus und st wie immer der komische Chor des Stücks. Als solcher äussert :r sich namentlich in den eingelegten Gesangsstücken über die Liebe und *fancy* in verschiedenen Graden, von der schwärmerischen, hoffnungslosen Liebe, wie sie Viola empfunden und geschildert hat, bis zu der dem Genuss des Augenblicks hingegebenen, und deutet in dem Schlusslied darauf hin, dass es, so lange die Welt steht, mit der Liebe dieselbe Bewandtniss gehabt. Und es wird auch ferner so bleiben, die Liebe und *fancy* werden sich in der in unserm Lustspiel geschilderten Art immer geltend machen. Möge es einem Jeden, der davon berührt wird, beschieden sein, dass seine *fancy* sich zur Liebe veredelt, und nicht die vermeintliche Liebe sich in *fancy* auflöst.

John Lilly und Shakespeare.

Von

C. C. Hense.

II.

Das Verhältniss, in welchem Lilly und Shakespeare zum klassischen Alterthum stehen, war der Gegenstand früherer Betrachtung; bei beiden Dichtern fanden wir dieselbe Liebe zu den bekannteren römischen Schriftstellern, bei beiden dieselbe Neigung, sie mannichfaltig zu benutzen; bei beiden eine durch keine Autorität beschränkte Behandlung des Antiken, sondern souveräne Herrschaft, die sich auf die Bildung und das Bedürfniss des Zeitalters stützte; bei beiden aber den Unterschied, dass Shakespeare die allegorische Verwendung antiker Mythen und Sagen bei Seite liegen liess, dass er den antiken Stoff nicht mechanisch, sondern mit einer originalen Tiefe und Schönheit, zu welcher Lilly nur selten sich erhebt, in den mannichfachsten Situationen behandelt. In derselben genialen Weise verhält sich Shakespeare zu andern Bestandtheilen der Lilly'schen Dramen und Schriften. Lilly und Shakespeare haben beide sich auch des scenischen Apparats bemächtigt, welchen die frühere Bühne in England der Phantasie der Zuschauer darbot. Die Ansprüche dieser Phantasie waren oft mässig genug. Sie hatte ihre Freude auch schon an der Pantomime, dem stummen Spiel *(dumb show)*. Die Pantomime hat daher in vielen Dramen vor und zu der Zeit Shakespeare's Eingang gefunden. Ein umfangreiches Beispiel dieses Gebrauches bietet das Drama „Gorboduc" von Norton und Sackville (1565), in welchem jeder der fünf Acte durch Musik und Pantomime eingeleitet wird; nicht minder das Drama Locrine, in welchem vor jedem Acte *Ate* mit Personen der

.tiken Sage, wie Perseus und Andromeda, Hercules und Omphale, son und Medea in stummem Spiele auftritt; bei Lilly kommt eses stumme Spiel in der alten Form im „Endimion" vor und der ichter beschreibt es in folgender Weise[1]: „Musik ertönt. Drei amen treten auf, eine mit einem Messer und einem Spiegel, welche ırch Vermittelung der einen den beiden anderen sich erbietet den ndimion zu erstechen, während er schläft, aber die dritte ringt die ände, klagt, will es verhindern, aber wagt es nicht. Zuletzt blickt e erste Dame in den Spiegel und wirft das Messer zu Boden. Sie ehen ab. Es tritt ein alter Mann auf mit Büchern mit drei Blättern nd bietet dieselben zweimal an. Endimion weist sie zurück; er est zwei und bietet das dritte an, während er eine Weile stehen leibt, und dann erbietet sich Endimion es zu nehmen. Er geht ab."

Wie die Pantomime liebte das alte englische Drama auch den Prolog und Epilog. Eine ähnliche, wenn auch nicht gleiche Stelle iat der Chorus. Im Gorboduc wird (nach antikem Vorbild) jeder Act lurch einen moralisirenden Chorus geschlossen. Dieses Verfahren iat Lilly fallen lassen. Prolog und Epilog hat er, wie es scheint, willkürlich eingeführt oder aufgegeben. Die Dramen „Mydas" und lie „Frau im Monde" haben keinen Epilog; Mutter Bombie und Love's Metamorphosis haben weder Prolog noch Epilog. In den ibrigen Dramen findet sich beides. Wie öfter erwähnt, wurden die Dramen Lilly's am Hofe vor der Königin aufgeführt; schon dadurch st der Character des Prologs und Epilogs bestimmt. Lilly benutzt m Prologe die Gelegenheit, sich mit der erlauchten Zuhörerschaft iber den Character seines Dramas zu verständigen; er bringt der Königin seine Huldigungen dar und schüttet hierbei den vollen Köcher seiner Gleichnissreden aus, um mit ihren Pfeilen das Herz der Majestät zu treffen. Er preist ihr feines Urtheil; was sie als gut bezeichnet hat, gilt dafür auch in den Augen Anderer. In ihrer Seele haben alle Tugenden ihren Wohnsitz aufgeschlagen. „Wenn Eure Hoheit", so wird die Königin in dem Epilog zum Endimion angeredet, „uns mit den Strahlen Eurer Gnade zu beglänzen geruht, so werden wir uns nicht bloss verneigen, sondern in aller Demuth Hand und Herz zu Eurer Majestät Füssen legen." Aber auch das Publikum anderer Bühnen, auf welchen Dramen von Lilly aufgeführt worden sind, soll durch prologische Schmeichelei gewonnen werden; „wir sind eifersüchtig auf euer Urtheil", heisst es im Prologe zum Mydas, „denn ihr seid weise." Einem so trefflichen Publikum

[1] Endimion 2, 2 (Fairholt 1, p. 30).

durch Vortreffliches zu gefallen musste daher des Dichters Bestreben sein, und er verspricht in dem Epilog zu Campaspe sich zu vervollkommnen; hat doch Demosthenes durch Uebung und Anstrengung sein Stammeln beseitigt. Auch die Ermahnungen fehlen nicht in den Epilogen: an das Herz der Damen wendet sich der Dichter im Epiloge zur Gallathea in zierlichen Worten mit der Bitte, dieses Herz der Herrschaft des Cupido nicht zu verschliessen.

Mit der Neigung des Zeitalters zu Pantomimen und Maskenspielen hängt auch das Interesse zusammen, das man an den Verwickelungen nahm, die durch Verkleidung entstanden. Bei Lilly beruht ein Hauptheil des Dramas Gallathea auf dem Umstande, dass die beiden schönen Schäfertöchter Gallathea und Phillida in Männertracht auftreten und beide, einander für Jünglinge haltend, eine heftige Leidenschaft zu einander fassen. Dagegen macht es in demselben Drama dem Cupido Freude, einmal in Nymphentracht zu erscheinen.[1])

In gleich äusserlicher Weise wie von der Pantomime hat Lilly von der Elfenmythologie an mehreren Stellen Gebrauch gemacht, in welchen ein Elfentanz zur Befriedigung der Schaulust eingelegt zu sein scheint. So in der Galathea in einer ohnehin überflüssigen Scene[2]), wo es heisst: „Es treten Elfen auf tanzend und spielend und gehen dann ab“, und der Diener Raffe ausruft: „Aber wer sind diese, ich will ihnen folgen, zur Hölle werde ich nicht gehen, denn so schöne Gestalten werden so schlimmes Schicksal nicht mit sich führen.“ In ähnlicher Weise führte Lilly einen Elfentanz am Schlusse von „Sapho und Phao“ ein. Indessen im Endimion hat er den Elfenapparat wenn auch locker mit der Handlung verknüpft, sie strafen den Corsites, küssen segnend den Endimion. „Aber wer sind diese so schönen Feindinnen“, ruft Corsites aus, „welche bewirken, dass mein Haar sich sträubt und meine Lebensgeister sinken? Hexen oder Nymphen, ich flehe um eure Verzeihung. Aber wehe mir, was höre ich?“ „Die Elfen“, weist uns der Dichter an, „tanzen und während eines Gesanges[3]) zwicken sie ihn, er fällt in Schlaf, sie küssen den Endimion und gehen ab.“

---

[1]) Galathea 2, 2 (Fairh. I, p. 232).

[2]) 2, 2 (Fairholt I, p. 233.)

[3]) Der Gesang lautet in freier Uebersetzung:

Alle. Zwickt ihn, zwickt ihn braun und blau,
Dass sein sterblich Aug' nicht schau,
Was der Sterne Königin treibt,
Elfenthun verborgen bleibt.

Die Elfen liess Lilly in Dramen auftreten, in welchen antike ttheiten handeln, oder antike Mythen in Scene gesetzt werden, freilich wie „Endimion“ durch Allegorie eine moderne Farbe bemmen. Aehnlich ging er mit dem astrologischen Glauben zu erke, der das Zeitalter so mächtig beherrschte. In der „Frau im onde“ treten zwar, wie wir früher sahen, antike Götter auf, aber sind zugleich personificirte Planeten, und man darf sagen, unter m Einflusse der Sterne hat Pandora ihre hohe Begabung zum Guten id Schlimmen empfangen. Ohne den astrologischen Aberglauben irde Lilly die „Frau im Monde“, wie sie ist, nicht gedichtet haben. oer er hat auch diesen astrologischen Aberglauben mit der Kritik s Spottes beleuchtet. Der Diener Raffe in der „Gallathea“ ist das efäss dieses Spottes. Er ist dem Dienste eines Sternkundigen entufen, welcher die Nativität des grossen Pferdes Alexander's bechnete.“ [1]) Dem Robin erzählt er, dass der Sternkundige auch ine Nativität aus den Sternen „herauspicken“ konnte: Ich muss n halb Dutzend Sterne in meiner Tasche haben, wenn ich sie nicht rloren habe, aber hier sind sie, Sol, Saturn, Jupiter, Mars, Venus. obin. Was, das sind ja bloss Namen. Raffe. Aber durch diese achte er heraus, dass ich ein Jovialist (Jove) wäre, geboren an nem Donnerstag und dass ich ein wackerer Venusdiener *(Venerian)* in und all mein gut Glück gewinnen würde an einem Freitag. obin. Das ist sonderbar, dass ein Fischtag ein Fleischtag sein soll. affe. O Robin, Venus orta mari, Venus war aus dem Meere georen, das Meer hat Fische, Fische wollen Wein haben, Wein will leisch haben, denn Caro carnis genus est muliebre.“ Mit dereichen, wie man sieht nicht saubern Scherzen ist denn auch die erspottung der Alchymie und des Steines der Weisen in der Person es Raffe verbunden. [2])

Der astrologische Aberglaube beruhte auf Träumen. Das Element es Träumerischen ist bei Lilly in der Gestalt der liebekranken

1. Elfe. Zwickt ihn braun.
2. Elfe. Und zwickt ihn blau.
3. Elfe. Wie mit scharfer Vogelklau
Sei er blau und roth gezwickt,
Bis der Schlaf sein Aug' berückt.
4. Elfe. Sein Vergehen muss er zahlen
Mit den blau und rothen Malen,
Küsst Endimion's Augen beide,
Dann zum Tanz in Nacht und Haide.

[1]) Gallathea 3, 3 (Fairholt *1*, p. *248*).

[2]) *Gallathea 5, 1 (Fairholt 1,* p. *263*).

Sappho zur Darstellung gekommen. Sappho hält mit ihren
damen Traumunterredungen; sie erzählen sich mit einiger]
ihre nächtlichen Visionen. Die Rolle des kritischen Mercutio
halb von Ismena „philosophatrix" genannt, hat Eugenua übernor
welche sagt, „Träume sind nur Faseleien, welche von den D
stammen, die wir am Tage gesehen haben, oder von den Mahlz
die wir zu uns genommen haben, und so ist der gesunde Mens
verstand den Einbildungen vorzuziehen."[1]) Eine nicht unintere:
Wendung nahm Lilly, wenn er eine seiner eigenen Dichtung
einen Traum bezeichnete. Im Schoosse der Musen schlafend,
er im Prologe zu der Frau im Monde[2]), habe er eine Frau im M
sitzen sehen, und wenn in ihren Unterredungen Fehler vork
so möchten sich die Hörer erinnern, dass Alles nur ein Traur
Dichters sei.

Da die Dramen Lilly's mit Ausnahme der „Frau im M
sämmtlich in Prosa geschrieben sind, und diese Prosa sich (
Spiele des Verstandes, zum Theil sehr nüchterne und kühle, ver
so ist es nicht unwichtig hervorzuheben, dass der Dichte
Bedürfniss fühlte, die Verstandesspiele durch Lieder und Ge
zu unterbrechen und durch dieselben eine lyrische Stimmung
vorzurufen. Die Sirenen des Homer standen auch bei Lilly
ihre süssen Harmonien in so hohem Ansehn, dass Petulius[3])
zu leben wünscht, wenn ihm vergönnt ist so süsse Lieder *(lay*
hören." Diese Lyrik in Lilly's Dramen besteht häufig in We
gesängen. Sie haben mit der Handlung so wenig einen ge
Zusammenhang als die Gespräche der Diener, denen sie angel
Sie ersteigen keine lyrischen Höhen. Sie sollen meistens der I
dienen. Ihr Thema ist das so oft besungene: Bacchus und C
Wie viel Latein die Diener in Lilly's Dramen auch können, sie v
doch nur die plumpsten und niedrigsten Wirkungen des Bacch
besingen.[4]) In der erotischen Sphäre halten sich diese Wechselge:
an den hergebrachten Apparat der Alten von Cupido oder si
treten in einem Beispiele epithalamischer Lyrik das Gebiet
Anstössigen.[5]) In einem Wechselgesange sprechen Diene
Entzücken in materiellster Weise aus über Wein, Weiber

---

[1]) Sapho und Phao 4, 3 (Fairholt 1, p. 202).

[2]) Fairholt 2, p. 151.

[3]) Love's Metamorphosis 4, 2 (Fairholt 2, p. 245).

[4]) Mother Bombie 2, 1 (Fairholt 2, p. 93). Sapho und Phao 3, 2 (Fai
p. 187.)

[5]) Mother Bombie 3 3. 5, 3 (Fairholt 2, p. 108, 134).

Speisen.[1]) Wenn ein Wechselgesang der Diener den Sir Tophas im Endimion verspottet, wenn in einem anderen in Sapho und Phao die Diener sich ihrer natürlichen Lustigkeit überlassen, wenn die Diener in der Gallathea nach allerhand Scherzen ihre Abneigung gegen das Seeleben im Wechselgesange zu erkennen geben, oder ein anderer im Mydas über Zahnschmerzen und die Mittel dagegen handelt,[2]) so wandeln wir zwar immer in den Niederungen, aber die Atmosphäre ist doch nicht abstossend, und in dem Elfengesange im Endimion, den wir mitgetheilt haben, erheben sich die Elfen zu Vollstreckerinnen eines Strafgerichts, wie in der Gallathea die Nymphen der Diana den Cupido vor Gericht ziehen.[3]) Das komische Element der Wechselgesänge treffen wir auch in den Einzelgesängen, wie in Pipenetta's Liede über die Jungfräulichkeit im Mydas;[4]) der Gesang des Apelles im Drama Campaspe beginnt mit der zierlichen Wendung, dass Cupido und Campaspe Karten um Küsse spielten;[5]) ein behaglicher Handwerkerton klingt aus dem Liede Vulkans, in welchem er seine Cyklopen zum Schmieden der Liebespfeile auffordert, das Bodenstedt übersetzt hat.[6]) Eine stärkere lyrische Bewegung zittert durch Sappho's Lied, in welchem sie dem grausamen Amor flucht;[7]) eine antikfromme Gesinnung erhebt sich am Schlusse des Mydas in dem Hymnus auf Apollo, der in demselben Drama mit einem Liede zum Preise auf Daphne's Schönheit mit Pan erfolgreich um den Sieg im Gesange gerungen hatte;[8]) auch die Natur, Nachtigall, Lerche und Kukuk bleiben lyrisch nicht unberücksichtigt.[9])

Von dem scenischen Apparate und den Elementen der Phantasie, die wir bei Lilly gefunden haben, hat auch Shakespeare, dem Herkommen folgend, einen originalen, vertiefenden oder kritischen Gebrauch gemacht. In dem Pericles, diesem Stücke von so zweifelhaftem Werth und Ursprung, worüber man die scharfsinnige Abhandlung von Delius in dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vergleiche, ist die Pantomime oder das stumme Spiel

---

[1]) Campaspe 1, 2 (Fairholt p. 100).

[2]) Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 39). Sapho und Phao 2, 4 (Fairholt 1, p. 178). Gallathea 1, 4 (Fairholt 1, p. 229) Mydas 3, 2 (Fairholt 2, p. 34).

[3]) Gallathea 4, 2 (Fairholt 1, p. 256).

[4]) Mydas 5, 2 (Fairholt 2, p. 58).

[5]) Campaspe 3, 5 (Fairholt 1, p. 128).

[6]) Sapho und Phao 4, 4 (Fairholt 1, p. 205). Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen 3, p. 205.

[7]) Sapho und Phao 3, 3 (Fairholt 1, p. 193).

[8]) Mydas 4, 1 (*Fairholt 2, p. 42*).

[9]) *Campaspe 5, 1 (Fairholt 1,* p. 139).

zu Anfang des dritten Actes noch ganz in der alten äusserlichen Weise stehen geblieben; im Hamlet dagegen spricht der Dichter in der Person des Prinzen, dieses feinsinnigen Kenners der Bühne und ihrer Literatur, seine Kritik aus; der Prinz klagt, dass ein vierschrötiger, mit dickem Haarwulst ausstaffirter Gesell von Schauspieler eine pathetische Scene in Fetzen und Lumpen zerreisse, um den Gründlingen im Parterre die Ohren zu spalten, die meist für nichts Sinn haben als für unerklärliche Pantomimen und Lärm (3, 2). Wenn Shakespeare trotz dieser Kritik das Schauspiel von dem Morde Gonzago's durch eine Pantomime einleitete, so lag hier die bewusste, charakterisirende Absicht vor, das im veralteten Stilcolorit verfasste Drama auch sonst mit veraltetem scenischen Apparate, wie Pantomime und Prolog, auszustatten. [1])

Den Prolog hat Shakespeare ausgedehnter zur Anwendung gebracht als Lilly. Das Wichtigste aber ist, dass seine reifsten und grössten Tragödien, unter den Lustspielen unter andern der Kaufmann von Vendig, weder Prolog noch Epilog haben. Stillschweigend hat er in jenen in sich geschlossenen Werken, welche alle Erklärung in sich selbst tragen, den Prolog und Epilog, welche Lüders mit Recht nicht einen Kunstgriff, sondern einen unkünstlerischen Griff nennt, [2]) verschmäht und gerichtet. Aber oft schloss er sich dem Herkommen an. Der Prolog kommt in chorusartiger Gestalt vor in einigen historischen Dramen, am vollständigsten im Heinrich V., wo er vor jedem Acte auftritt, wo zuletzt auch ein Epilog sich vernehmen lässt. Er gehört hier ganz zu der mangelhaften Composition, welche in Heinrich V., wie bewunderuswürdig das Drama durch tiefpoetische Stellen und herrliche patriotische Kundgebungen auch ist, doch mehr episch als in dramatischer Geschlossenheit sich bewegt, und hat historisch zu ergänzen oder an das dramatisch Undarstellbare zu erinnern. Zur historischen Verständigung dient der Prolog vor dem zweiten Theile Heinrichs IV., obwohl dieselbe gar nicht nöthig zu sein scheint. Ein Nothbehelf ist der Chorus vor dem vierten Acte des Wintermärchens, weil der Dichter, was er nicht dramatisiren konnte, episch erzählen liess, ein Missgriff, der am stärksten und häufigsten in dem untergeordneten Drama Pericles vorkommt. Auffallen mag es, dass auch in Romeo und Julie, einer Tragödie, welche in kunstgerechter dramatischer Form componirt ist, vor und nach der

---

[1]) Delius, Hamlet, p. 85, not. 47.

[2]) Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 5, p. 281.

ersten Acte Prolog und Chorus auftreten, welche beide überflüssige Inhaltsanzeigen in Sonettenform sind. Schon hier wie in andern Prologen, z. B. in Troilus und Cressida, in Heinrich VIII., ist ähnlich wie bei Lilly in den Inhalt des Stückes eingeführt, die Absichten des Dichters sind ausgesprochen und, wie Lilly es that, nennt Shakespeare im Prolog zu Heinrich VIII. seine Zuhörer „die Kundigsten, die es weit und breit giebt“. In solchen Worten liegt schon eine Bewerbung um den Beifall des lieben Publikums, welche sich in den Epilogen fortsetzt. Sie kommen vorzugsweise im Lustspiel vor, im Sommernachtstraum, Sturm, Ende gut, Alles gut, Wie es euch gefällt und in den Dramen Heinrich VIII. und Troilus und Cressida. Der humoristische Ton des Lustspiels setzt sich zuweilen auch im Epilog fort, wie in dem Pastoral Wie es euch gefällt, wo der Epilog, wie alle bei Lilly, in Prosa geschrieben ist. Nachsicht mit der Leistung, Beifall für dieselbe, tüchtiges Händeklatschen — das sind die Hauptwünsche, welche wie bei Lilly der Epilog enthält, verbunden mit dem Versprechen, bald bessere Gaben zu bringen. Auch wird das Publikum in das Interesse des Dichters gezogen: wenn das Schattenspiel des Sommernachtstraums nicht gefallen hat, sagt Puck als Epilog, mögen die Zuhörer denken, dass sie Alles nur geträumt haben, wie Lilly in dem Prologe zu Sapho und Phao die Königin gebeten hatte sich vorzustellen, dass sie in einem tiefen Traume sich befinde. — Wenn Shakespeare also auf das Herkommen des Prologs und Epilogs einging, so stand er doch, was wir bei Lilly nicht finden, mit seinem kritischen Bewusstsein auch über demselben. Positiv ist diese Kritik in Bezug auf den Epilog ausgesprochen in Wie es euch gefällt, wo Rosalinde als Epilog selbst sagt, dass ein gutes Stück eines Epilogs nicht bedürfe. Eine ähnliche Aeusserung in Bezug auf den Prolog empfangen wir aus Benvolio's Munde, welcher (1, 4) ihn für eine nicht mehr gebräuchliche Weitschweifigkeit und als überflüssig erklärt,[1]) und hiermit stimmt der satirische Hamlet (3, 2) überein, welcher bemerkt, dass die Schauspieler, die prologirenden, nichts geheim halten können. Eine Kritik anderer Art liegt in der Parodie, welche in manchen Stücken Shakespeare's jene handfeste Deutlichkeit erfährt, mit welcher im Sommernachtstraum (3, 1) die Handwerker zwei Prologe verlangen, von denen der eine sagen soll, dass Pyramus nicht Pyramus, sondern Zettel der Weber ist, der andere zu berichten

---

[1]) Vergl. Ulrici in der revidirten Schlegel'schen Uebersetzung 4, p. 310, 311.

hat, dass der Löwe kein Löwe ist. Parodiren sich in solchen Prologforderungen die Handwerker selbst, so steht dem von ihnen aufgeführten Prologe (5, 1) eine witzige Kritik gegenüber, welche den Stil beleuchtet, der sich auch in der komisch wirkenden Metrik selbst persiflirt. Durch solche kritische Scherze ausser Fassung gebracht, sieht sich der Page Motte, der in Verlorner Liebesmühe (5, 2) eine Art Prolog in dem Maskenspiel zu sprechen hat, ausser Stande, sein Kunstwerk zu vollenden; es ist todt vor der Geburt — So ist von Shakespeare das Herkommen des Prologs und Epilogs mit derselben autonomen dichterischen Freiheit und Selbstständigkeit benutzt, mit welcher er auch den Stoff des klassischen Alterthums behandelte, eine Selbstständigkeit, die auch in einer Reihe von Stellen [1]) hervortritt, in welcher der Prolog zur Gleichnissrede so anziehend verwendet wird, als es die vielen Bilder sind welche in Shakespeare's Sprache dem Schauspielwesen entlehnt sind Da der Dichter zu dieser Höhe der Freiheit und Kritik gelang war, so ist um so mehr zu bedauern, dass der Epilog in Troilus und Cressida in den Sumpf widerlicher Obscönität hinabsteigt; englische Interpreten wie Steevens schämten sich dieses Epilogs im Namen des Dichters und erklärten ihn für die müssige Zugabe eines Schauspielers. [2])

Bei der Neigung des Zeitalters zu Maskenscherzen und Maskenspielen wird man sich nicht wundern, wenn die durch Verkleidung entstehenden Verwechselungen, die wir bei Lilly hervorhoben, be Shakespeare sehr häufig sind. Der Dichter benutzte Bemerkungen und Beschreibungen der Chroniken, [3]) wenn er in Verlorner Liebesmühe (5, 2) den König, Biron, Longaville, Dumaine maskirt in russischer Tracht erscheinen und eine Niederlage erleiden, wenn er an Wolsey's Fest in Heinrich VIII. (1, 4) den König mit Anderen maskirt und in beliebter Schäfertracht auftreten lässt. Aber die Feinheit und Eleganz Shakespeare's befriedigte die Wünsche der Schaulust zu höheren Zielen und tieferen Zwecken, wenn er auch hier der Neigung zum Unwahrscheinlichen nicht immer aus dem Weg ging. Die Verkleidung des Kent und Edgar im Lear, des Posthumus im Cymbelin, des Herzogs in Maass für Maass ist mit den tiefsten sittlichen Zwecken in Verbindung gebracht und die hohen Eigen

---

[1]) Die Stellen bei Lüders a. a. O. p. 278, Not. 1.

[2]) Lüders a. a. O. p. 281.

[3]) Gildemeister, Verlorne Liebesmühe, p. 77, und Heinrich VIII., p. 115.

schaften der Treue, der Pietät, der opferwilligen Reue und der treuen Sorge leuchten um so herrlicher, je mehr sie sich verbergen. Zu welchen reizenden Situationen und Verwickelungen diese Verkleidungen benutzt werden, mag das Beispiel Portia's und Nerissa's im Kaufmann von Venedig lehren, in welchem die liebevolle Sorge in ihrer Verkleidung einen bedeutungsvollen Contrast gegen die Flucht bildet, durch welche die verkleidete Jessica sich dem Vater entzieht. Die schöne Schalkhaftigkeit, welche Portia und Nerissa in der Verkleidung entfalten, stimmt vortrefflich zum Lustspiele, und in diesem hat Shakespeare die Verkleidung am meisten benutzt. Die verkleidete Person des Polexenes im Wintermärchen erscheint wie eine drohende Wolke, welche aber vor den heiteren Sonnenstrahlen günstigen Geschickes weicht; in den übrigen Lustspielen ist die Verkleidung mit Verhältnissen verknüpft, die keine Sorge erwecken, sondern die Gewissheit eines glücklichen Ausganges in sich selbst tragen. Ein Aufsteigen von der gröberen Situation zur feineren und moralisch vertieften lässt sich wahrnehmen. Der verkleidete Pedant in der Zähmung der Widerspenstigen gehört noch der Posse an, und der Narr in Was ihr wollt, wenn sich auch hinter der Maske seiner Verkleidung herbe Wahrheit gegen Malvolio birgt, steht dem Possenhaften nicht zu fern; aber die seelenvollste Schönheit stellt sich in der Verkleidung der wunderbar anmuthigen Gestalten der Viola, Rosalinde und Imogen dar, welche alle das gemein haben, dass sie das Abenteuer verklären, welches in der Verkleidung der Julie in den Veronesern und der Helena in Ende gut, Alles gut mit solcher Feinheit nicht behandelt ist.

Den Elfenglauben des Zeitalters hatte Lilly an mehreren Stellen, wie wir sahen, zu blossen Schaustellungen in Tänzen benutzt; nur im Endimion erhoben sich die Elfen zu der höheren Bedeutung des Strafens und Segnens. Mit ihrem Gesange, den wir mittheilten, hat Fairholt [1]) die Elfenscenen in den Lustigen Weibern von Windsor, wo der Sünder Falstaff ihrem Strafgericht verfällt, mit der Bemerkung zusammengestellt, dass eine mehr als zufällige Aehnlichkeit zwischen beiden Scenen stattfinde, da die Lustigen Weiber mehrere Jahre nach dem Erscheinen von Lilly's Endimion geschrieben seien. Ist Shakespeare von Lilly in seinen Elfenbildungen angeregt worden, so hat er seinen Vorgänger doch überall übertroffen: einmal in dem Reichthum der Poesie, welche sich in den Elfenscenen in den Lustigen Weibern durch anmuthige Naturanschauungen, sinnige Beziehungen

[1]) The Dramatic Works of John Lilly I, p. 283.

auf die Verhältnisse des Lebens und der Sittlichkeit entfaltet und doch mit der komischen Katastrophe eng verknüpft ist; dann in der Virtuosität, mit welcher Shakespeare diesen Naturgeistern des Volksglaubens in homerischer Weise individuelles Leben einzuhauchen, sie zu leibhaftigen Persönlichkeiten, wie vor allem im Sommernachtstraum, zu gestalten wusste, ohne sie in Widerstreit mit ihrem Ursprunge aus dem Volksglauben zu setzen. In der Behandlung der übernatürlichen Welt seinem Zeitalter überlegen [1]) ist er von seinen Nachfolgern in derselben nicht wieder erreicht worden. [2]) Er führte sie auch ein, wie wir früher sahen, zur Steigerung der Stimmungspoesie.

Der letztern dient auch der astrologische Aberglaube, dessen Benutzung wir bei Lilly fanden. Den Volksglauben überhaupt, dass grosse und furchtbare Ereignisse der sittlichen Welt von ausserordentlichen, seltsamen Erscheinungen in der Natur vorbedeutet oder begleitet werden, hat Shakespeare in vielen seiner Dramen um so lieber aufgenommen, als diese Anschauung mit einem bei ihm dominirenden Zuge der Phantasie, die Natur beseelend zur Persönlichkeit zu gestalten, tief übereinstimmt. Um die geheimnissvoll ängstliche Stimmung gleich im Anfang des Hamlet vorzubereiten, erinnert der Dichter durch Horatio an die Naturereignisse, wie sie vor dem Falle des grossen Cæsar nach der Erzählung vorkamen: feuergeschweifte Sterne, blutiger Thau, die Sonne fleckig, und der feuchte Stern, dess Einfluss waltet in Neptuns Reich, krankt an Verfinsterung wie zum jüngsten Tag. [3]) Dasselbe Verhältniss hatte Shakespeare im Julius Cæsar dargestellt; im Sinne der Stimmungspoesie werden ähnliche Erscheinungen als vor dem Falle Richard II.. vor dem Tode Heinrich IV. vorgekommen bezeichnet. [4]) Schreckliche Naturereignisse begleiten mitempfindend und stimmend die unsagbaren Frevel der Ermordung Duncan's und bieten den Widerhall der unnatürlichen Zerwürfnisse in Lear's Seele und Familie. Aber nicht bloss zur Darstellung der Stimmung hat Shakespeare den bezeichneten Volksglauben benutzt, sondern insbesondere auch zur Charakteristik Charaktere des astrologischen Aberglaubens sind Glendower in Heinrich IV. (I, 3, 1) und Gloster im Lear, von denen der erster

---

[1]) Vgl. H. Kurz, Lustige Weiber etc., p. XIII. fg.

[2]) Vgl. unter anderen die von Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen p. 51, übersetzten Elfengesänge, welche (1600 erschienen) unter dem Einfluss v Shakespeare's Sommernachtstraum entstanden zu sein scheinen.

[3]) *Hamlet* I, 1 Schlegel.

[4]) *Richard* II, 2, 1; Heinrich IV, II, [illegible]

es selber glaubt, was die Chronik über ihn andeutet, dass bei seiner Geburt des Himmels Stirn voll Feuerzeichen, brennender Fackeln war, und nach diesem Glauben handelt. Diesen astrologischen Aberglauben zum Bestimmungsgrunde des Denkens und Handelns gemacht zu haben, war für Gloster tragisch verhängnissvoll, wie für Lear sein Naturglaube, indem beider Gesinnung in verschiedener Weise durch derartigen Glauben verfinstert wird. Auch in Romeo's Charakter scheint ein Zug astrologischen Glaubens mitzuwirken und seiner Leidenschaft die düstere Farbe zu geben: beim Eintritt in Capulet's Haus ist es seine Ahnung, dass ein Unglück, „das noch in den Sternen hängt," schreckvoll seinen Zeitlauf zu beginnen drohe (1, 5); in entgegengesetzter und doch verwandter Weise ruft er bei der Nachricht von Juliens vermeintlichem Tode die Worte aus (5, 1): Ist's wirklich so, dann Sterne trotz ich euch! — Was wir aber bei Lilly fanden, dass er in dem Spotte über Astrologie und dergleichen die Kritik über den Werth und die Wahrheit derselben äussert, finden wir bestimmter, von dem Lichte der Vorurtheilsfreiheit scharf beleuchtet bei Shakespeare. Man weiss, welchen Spott Percy (Heinrich IV., I, 3, 1) den Imaginationen Glendower's entgegensetzt. Die Naturerscheinungen, welche gewaltige Ereignisse vorzubedeuten scheinen, sind die Erzählungen alter Leute, kindischer Chroniken, sagt Clarence in Heinrich IV. (II, 4, 4); die Mittheilung Hubert's an König Johann (4, 2) von den fünf Monden, die man Nachts gesehen habe, und die im alten König Johann noch auf der Bühne sichtbar waren,[1]) wird mit einem „Sie sagen" eingeführt; solche Erscheinungen natürlich zu erklären ist der dritte Bürger in Richard III. (2, 3) geneigt und wird in diesem Bestreben durch den schlauen, scharfsichtigen Pandulfo im König Johann (3, 4) übertroffen, der geradezu ausspricht, „dass am Himmel kein natürlich Dunstgebild, kein Spielwerk der Natur, kein trüber Tag, kein leichter Windstoss sein wird, welche die aufgeregte Menge nicht ihrem wahren Grund entreissen und Meteore, Wunder, Vorzeichen, Missgeburten, Himmelsstimmen nennen werde, die den Johann mit Rache laut bedrohn." Das Sittlichverwerfliche des astrologischen Aberglaubens wird bei Shakespeare am schärfsten gerichtet vor dem Forum der Bösewichter, denn diese hätten aus Selbstrechtfertigungsgründen die meiste Veranlassung, die Ursachen ihrer Frevel nicht in sich, sondern in dem bösen Aspect der Sterne zu suchen. Aber wenn der sonst klarsehende Kent über die Töchter Lear's ausruft (4, 3): „Die Sterne,

---

[1]) *Delius, King John 4, 2, p. 77.* Not. 37.

die Sterne dort bestimmen unser Wesen; sonst zeugte nicht dasself Paar so ganz verschiedene Sprossen," so hatte Edmund den Sternglauben Gloster's bereits richtig beurtheilt (1, 2): „Das ist die ausbündige Narrheit dieser Welt, dass, wenn unser Glück krankt — oft in Folge von selbstverschuldeter Ueberladung — wir die Schuld unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn wir Schurken wären durch Nothwendigkeit, Narren durch himmlische Einwirkung; Schelme, Diebe und Verräther durch die Uebermacht der Sphären; Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch unfreiwillige Abhängigkeit von planetarischem Einfluss; und Alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoss. Eine herrliche Aussicht für Bruder Lüderlich, seine Bocksnatur den Sternen zur Last zu legen!" Ueber die Sterndeuter spottet auch Edgar und das entscheidende Wort in dieser Sache ist von Cassius im Julius Cæsar gesprochen: „Nicht durch die Schuld der Sterne, theurer Brutus durch eigne Schuld nur sind wir Schwächlinge!" In solchen Worten haben wir den Schlüssel zur Beurtheilung der poetischen Wendungen die sich von den Sternen entlehnt bei Shakespeare finden. Ein Melancholischer ist unter dem Saturn geboren;[1]) „ein niederer Ster beschränkt die Aermeren nur auf Wünsche"; Monsieur Parolles is unter einem mitleidigen Sterne geboren;[2]) in Ende gut, Alle gut ist von dem Segen des guten Sterns, von dem Einfluss des be liebtesten Gestirns die Rede.[3]) Oder der Dichter führt wie i Hamlet (1, 3 Delius p. 20 not. 62) die Anschauungen des Volk glaubens, welche vom bösen Einfluss der Planeten reden,[4]) mit eine „Sie sagen" ein und betrachtet wie Lilly die Astrologie mit Humc Aus der phantasievollen Schönheit, mit welcher Shakespeare i 14. Sonett die astrologische Deutung auf die Augensterne des Freund bezieht, blickt ein milder Spott und die Humoristen Benedict ur Beatrice in Viel Lärmen um Nichts streifen mit ihrem Witz au die Planeten: der eine versichert (5, 2), nicht unter einem weinende Planeten, die andere (2, 2), unter einem tanzenden Sterne gebore zu sein.

Das Element des Traumlebens, das wir bei Lilly fanden, ist b Shakespeare in ungleich grösserer Ausdehnung und Tiefe wahrnehm bar. Die kritische Richtung, mit welcher Eugenua in Sapho und Pha

---

[1]) Much Ado about Nothing 1, 3 Delius p. 19 Not. 4.

[2]) Ende gut, Alles gut 1, 1.

[3]) 1, 3; 2, 1.

[4]) *Stellen* bei Elze, Hamlet p. 116, § 12. Vgl. Tschischwitz, Nachklän *germanischer* Mythe p. 12, f.

die Entstehung der Träume beurtheilt, hat in Mercutio eine phantasievolle, humoristische Gestalt empfangen. und die nüchterne Prosa Eugenua's ist zur Poesie in schöner Bildlichkeit geworden. „Träume sind Kinder müssigen Hirns, von nichts als eitler Phantasie erzeugt, die von Bestand so fein ist wie die Luft und unbeständiger als der Wind, der eben jetzt um des Nordens eisigen Busen buhlt und dann voll Unmuth jäh von dannen stürmt, sein Angesicht zum thauigen Süden wendend.“ [1]) Den Naturgrund der Entstehung der Träume hatte Mercutio plastisch-humoristisch in der Erzählung von der Königin Mab bezeichnet. Zum Bilde des Vergänglichen, Flüchtigen, Unthätigen werden die Träume. Mit Anschauungen, die wir auch bei antiken Dichtern häufig finden, sagt Prospero (4, 1): „Wir sind von dem Stoff, der Träume bildet, und dies kleine Leben umzirkt ein Schlaf.“ Kurz wie einen Traum nennt Helena im Sommernachtstraum (1, 1) die Liebe, Hamlet sich selbst einen Träumer. Der Anschauung Lilly's, welcher die „Frau im Monde“ als einen Dichtertraum bezeichnete, entspricht die ähnliche im Sommernachtstraum, mit welcher der Dichter (5, 2) bittet, man möge den schwachen und müssigen Stoff nicht tadeln, weil er nur einen Traum darbiete. Die dramatischen Personen, wie Demetrius, glauben zu träumen (4, 1); Titania bezeichnet ihre Liebe zu Zettel als ein Traumgesicht (4, 1). Das Träumerische im Sommernachtstraum entspricht den Charakteren und der Stimmung des Gedichts; so gehört es auch zu Romeo's Charakter, dass er wiederholt vom „Traumgott“ besucht wird (1, 4; 5, 1). Die schuldbelastete, unglückahnende Stimmung offenbart sich in Träumen. In Richard III. gehört diese Stimmung zur Atmosphäre des Gedichts; der Traum des Schuldbewusstseins den Clarence träumt (Richard III. 1, 4), vor dessen Erzählung der Wärter sich entsetzt, wird in seiner Wirksamkeit noch überboten von dem Traum Richard's III. vor der Schlacht von Bosworth. Das gebundene Gewissen, das von dem gewaltigen Willen Richard's im Zustande des Wachens niedergehalten wird, entfesselte sich schon vor der grossen Katastrophe in nächtlichen Träumen. „Beladene Seelen beichten ihr Geheimniss dem tauben Kissen,“ sagt der Arzt von der kranken Lady Macbeth (5, 2), und „keine Stunde,“ sagt Richard's III. Gattin Anna (4, 1), „genoss ich den goldnen Thau des Schlafs, dass seine bangen Träume mich nicht weckten.“ Den Träumen des bösen Gewissens stehen die Träume des guten Gewissens gegenüber: bei dem Traume Richmond's in Richard III.

---

[1]) *Romeo und Julie 1, 4,* Bodenstedt.

athmen wir auf und die Traumgestalten der Katharina in Heinrich VIII. (4, 2) belohnen im Voraus die gemisshandelte fromme Dulderin. Stanley's Traum in Richard III. (3, 2) ist das Erzeugniss ahnender Sorge. — In diesen Traumdarstellungen bewies der Meisterkenner der menschlichen Seelen die Tiefen psychologischer Wahrheit und die Macht poetischer Gestaltungskraft; er vereinigte den Ausdruck der Stimmung mit der Plastik der Anschaulichkeit; die Gestalten, welche den Schlaf Richard's III. beunruhigen und ihn verurtheilen, den Richmond und die Katharina im Schlafe segnen und belohnen, sind, wie Schlegel sagt, sichtbar gemachte Träume.

Das lyrische Element, das wir in Lilly's Dramen wahrgenommen haben, findet sich bei Shakespeare in einer so hervorragenden Weise wieder, dass er auch auf diesem Gebiet alle Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger in England weit hinter sich lässt. Für die dramatische Bedeutung seiner Lyrik ist nicht unwichtig, dass er seinen Stimmungen in Sonetten einen vielfältigen Ausdruck gegeben hat. „Der Liebe Labyrinth, sagt Paul Heyse [1]) sehr schön von Shakespeare, hatte er durchzogen, ein leidenvoller Pilger, der aus Thränen und hingeweinten Liedern Labung sog. Der Herzenskünd'ger, der in ew'gen Scenen gespiegelt dieses Lebens Ernst und Scherz, dem offen lag, was Menschen dunkel wähnen, zum Räthsel ward auch ihm das eigene Herz, und da er's bluten lässt in tiefer Welle, wie rührend tönt des hohen Meisters Schmerz!“ Die Elegie dieses Schmerzes klingt auch in wehmüthigen Tönen aus dem vorherrschend lyrischen Drama Romeo und Julia. Durch seine hohe psychologische Befähigung, mit welcher er die tiefsten und dunkelsten Gründe der Menschenseele sich im Worte zu offenbaren zwang, ist er der Schöpfer auch besonders lyrischer Charaktere geworden. Wir nennen statt vieler Beispiele nur Richard II. und Ophelia. Das Verlangen der lyrisch bewegten Seele, in Freude, Schmerz und Klage, in Zweifel und Betrachtung sich zu äussern, hat bei Shakespeare den reichsten und mannichfaltigsten lyrischen Ausdruck in Monologen gefunden, und es ist wohl kaum ein lyrisches Gedicht von schmerzlicherer Tiefe, an den Schlaf gedichtet worden, als Heinrich's IV. Monolog. Diese hohe lyrische Befähigung gestaltet die verschiedensten Formen. Bei Lilly haben wir deren insbesondere drei wahrgenommen, die komische oder komisch sein sollende Lyrik, die betrachtende Lyrik und das Stimmungsgedicht. Auch Shakespeare hat es nicht ver-

[1]) Gesammelte Novellen in Versen (2. Aufl.) p. 571. Vgl. dagegen Delius und Gildemeister (in der Einleitung zur Uebersetzung der Sonette).

schmäht das Volkslied zu komischen Zwecken zu benutzen. Mit den Wechselgesängen der Diener bei Lilly lässt sich die Gesangesfreude vergleichen, mit welcher die Junker Tobias und Andreas und der Narr einen Kanon singen, „der die Nachteule wecken und drei Seelen aus einem Leineweber haspeln könnte," ein Katzenconcert, wie es Maria nennt, Schuhflickermelodien, wie sie der strenge Malvolio schilt[1]). Wenn es hier der trinkenden Lustigkeit gestattet ist sich weiter auszubreiten als die Handlung des Dramas im strengen Sinne fordert oder gestattet, so lässt sich der lockere Zusammenhang der Lyrik mit der Handlung, wie wir es bei Lilly fanden, auch von der Liederseligkeit Stille's[2]) behaupten, der mit dem Inhalte derselben sich nicht zu weit von den Ess- und Trinkliedern der Diener bei Lilly entfernt. Wie die Reimliebe von Shakespeare selbst parodirt und kritisirt ist, mögen Probstein und Rosalinde in „Wie es euch gefällt" (3, 2) beweisen. Von der betrachtenden Lyrik Lilly's haben wir als Beispiel das Orakel Apollo's im „Mydas" mitgetheilt. Shakespeare hat auf diesem Gebiete die herrlichsten Beispiele, und wie sie ganz naturgemäss aus der Eigenart der Charaktere sich entwickeln und ihnen entsprechen, zeigt Lorenzo's Monolog (Romeo und Julia 2, 3) Richard's II. Monolog im Gefängnisse (5, 4), Bassanio's lyrisch bewegte Betrachtung vor der Kästchenwahl (3, 2). Auch Lieder der Narren haben diesen Charakter der Betrachtung. „Seit wann bist du so liederreich geworden, Bursche?" Auf diese Frage Lear's (1, 4) antwortet der Narr: „Ich hab' mich darauf verlegt, Gevatter, seit du deine Töchter zu deinen Müttern gemacht hast." Er verhüllt und offenbart seinen Schmerz durch Lieder, deren theilweise sententiös betrachtender Inhalt das individuellste Leben durch den schmerzbewegten Humor empfängt (Ach, der euch dient um Gut und Geld etc. 2, 4). Von der Lyrik, welche vorzugsweise eine Seelenstimmung auszudrücken berufen ist, haben wir bei Lilly den Hymnus auf Apollo mitgetheilt. Bei Shakespeare sind die Beispiele dieser Stimmungslyrik ausserordentlich häufig, aber sie stehen nicht isolirt da, sondern sind überall ein Produkt der Charaktere oder auf das Engste an dieselben geknüpft, mag sich der Dichter auf dem Gebiete des Sonettenstils oder des schlichtesten Volksliedes bewegen. Die Sonette in „Verlorene Liebesmühe" in ihrer überladenen Bildlichkeit oder ihrem antithetischen Stile bezeichnen die charakteristische Stimmung ihrer Verfasser eben so sehr, als die

[1]) Was ihr wollt 2, 3.
[2]) Heinrich IV. II, 5. 3.

Erinnerung Desdemona's an das Lied vom verlassenen Mägdlein oder Orsino's Liebe zu dem Liede „Komm herbei, komm herbei, Tod" einen tiefen Blick in eine trübahnungsvolle Seele oder in einen melancholisch unbefriedigten Charakter thun lassen. Wie der Liederreichthum des Dichters, den wir namentlich in seinen Lustspielen antreffen, die mannichfachsten Stimmungen ausdrückt, das schmerzliche Gefühl der Verlassenheit, das Bedürfniss der Beruhigung, die Empfindungen über den Tod, den Hang zum Schlummer, die Entstehung der Liebe, die Verherrlichung der Ehe, die Freude am einfachen Naturleben — mag die Erinnerung an das für Marianne gesungene Lied in Maass für Maass (4, 1: Bleibt, o bleibt, ihr Lippen, ferne), an die für Katharina gesungenen Strophen von der gramstillenden Macht der Töne in Heinrich VIII. (3, 1), an den Wechselgesang des Guiderius und Arviragus im Cymbelin (4, 2), an die für Titania bestimmten Schlummerlieder (2, 3), an die bei der Kästchenwahl des Bassanio (3, 2) gesungenen Verse, an die Lieder Hymens in „Wie es euch gefällt" (5, 4), an Amiens' schönes Naturlied in demselben Drama (2, 5) beweisen. Von vielen derartigen Liedern in Shakespeare's Dramen gilt die Charakteristik, mit welcher Orsino (Was ihr wollt 2, 4) das stimmungsvolle Volkslied lobt: „Es ist alt und schlicht, die Spinnfrau und die Strickerin in der Sonne, die jungen Mägde, wenn sie Spitzen klöppeln, sie singen's oft." Aber wie sehr auch Shakespeare diese Stimmungslieder mit den Charakteren und der Handlung verband, er hat es doch nicht verschmäht, einige Dramen mit lyrischen Gedichten in der Form des *„jig"* [1]) zu schliessen, die nur durch ein höchst lose flatterndes Band mit dem Ganzen verknüpft sind. In dieser Benutzung des Herkommens der alten Bühne steht er der Art nahe, wie Lilly seine lyrischen Compositionen in seine Dramen einlegte. Das Narrenlied am Schlusse von „Was ihr wollt", der Wechselgesang des Frühlings und Winters in „Verlorener Liebesmühe" sind Beispiele dieser jig-ähnlichen Verwendung der Lyrik. Der Wechselgesang des Frühlings und Winters in seinem derben Humor bringt die Natur in enge Verbindung mit dem Menschenleben. Welche Herrlichkeit der Lyrik Shakespeare durch diese Verbindung erreicht hat, ist aus vielen Beispielen bekannt. Ein nicht uninteressantes Naturlied finden wir auch bei Lilly (Campaspe 5, 1, Fairholt 1, p. 139). In demselben heisst es von der Lerche, „dass sie am Himmelsthor die Flügel schwingt, und der Morgen nicht eher erwacht, als bis sie

[1]) Gildemeister, Was ihr wollt, p. 117; Verlorene Liebesmühe p. 122.

ıgt." Eine ähnliche Wendung ist in dem Gesange im Cymbelin , 3): „Horch, Lerch' am Himmelsthor singt hell, und Phöbus steigt rauf," und war bildlich auch im 29. Sonett gebraucht worden. s ist nicht nothwendig, dass Shakespeare den Ausdruck Lilly enthnte, wir führen ihn vielmehr nur im Sinne eines Commentators ı und fügen noch die Kritik hinzu, welche Armado über den Vechselgesang des Frühling und Winters (Verlorene Liebesmühe) iebt: „Die Worte Mercur's sind rauh nach den Gesängen Apollo's." ieses Verhältniss hatte Lilly im Mydas in den Gesängen Apollo's nd Pan's dargestellt.

Unter den Eigenschaften, welche ausser den genannten Lilly's chriften weiter charakterisiren, ist die Neigung zum Räthselhaften, nomischen und Didactischen besonders hervorzuheben. Ich erinnere ı das Räthselorakel in dem Drama „Endimion", welches in der rsten Abtheilung dieses Aufsatzes (Jahrbuch VII, p. 247) mitgetheilt orden ist. Man weiss, dass die Clowns bei Shakespeare, wie die odtengräber im Hamlet, es lieben sich in Räthseln zu unterhalten. ieselbe Kunst zu üben hat auch der grosse Alexander bei Lilly usse genug. Er examinirt die Philosophen seiner Umgebung im äthselstil und empfängt entsprechende Antworten, die zum Theil ivial, zum Theil nicht ohne Schärfe sind,[1]) in denen der König amentlich an Diogenes seinen Meister findet.[2]) Mit dieser Neigung ım Räthselstil hängt bei Lilly die Liebe zum Gnomischen und idactischen genau zusammen. Orakel, Sinnsprüche in kurzen, harfbestimmten Sätzen aufzustellen ist ihm Bedürfniss. Im „Mydas" iebt Apollo dem Könige von Phrygien einen Rath, von welchem illy nichts in Ovid's Erzählung fand, in welchem aber der parätische Ton stark hörbar ist.[3]) — Die kurzen gnomischen Sätze, ı Form von Lebensregeln präcis hingestellt, sind von Lilly schon ı „Euphues und sein England" umfangreich geprägt worden. Hier ird episodisch von einem Edelmanne Cassander erzählt, welcher

---

[1]) Vgl. Campaspe 1, 3 (Fairholt 1, p. 104).

[2]) Campaspe 5, 4 (Fairholt p. 145): Alexander: Was denkst du von der eit, die wir hier haben? Diogenes: Dass wir wenig haben und viel verlieren. lexander: Wenn einer krank ist, was soll er nach deiner Meinung thun? iogenes: Er soll seinen Arzt nicht zu seinem Erben einsetzen. Alexander: 'enn dein Wunsch Erfüllung finden könnte, wie viel Erde würde dich zuieden stellen? Diogenes: So viel, als dir zuletzt genügen muss. Alexander: 'as, eine Welt? Diogenes: Nein, so viel als die Länge meines Körpers.

[3]) Mydas 5, 3 (Fairholt ?, p. 67). Wir haben die Stelle früher mitgetheilt ahrbuch VII, p. 257).

sterbend seinem Sohne ein versiegeltes Schreiben voll guter Rathschläge mit der Räthselaufschrift: „Du findest Nichts und wirst doch Alles gewinnen“ hinterlässt, welches, wie Dunlop sagt, an jenes vollkommene Beispiel weltlicher Klugheit erinnert, das in den Lehren des Lord Burleigh an seinen Sohn *(Instructions of Lord Burleigh to his Son)* enthalten ist. [1]) Wir theilen dieses merkwürdige Dokument auch aus stilistischen Gründen mit. „Weisheit“, sagt der Erblasser, „ist grosser Reichthum. Sparen heisst Vermögen gewinnen. Gedeihen besteht nicht im Golde, sondern in der Gnade. Es ist besser ohne Münze zu sterben als ohne Mässigung zu leben. Hülle deine Glieder nicht in mehr Kleider als genügen die Kälte zu vertreiben, und fülle deinen Leib nicht mit mehr Speise als genügt den Hunger zu stillen. In deinem Anzuge herrsche nicht der Wechsel, in deiner Nahrung nicht die Mannichfaltigkeit; das eine bringt Stolz, das andere Ueberladung. Beides ist eitel, der Frömmigkeit bar; beides kostspielig, fern von Gewinn.

Geh zu Bett mit dem Lamme und stehe auf mit der Lerche; spätes Wachen in der Nacht erzeugt Unruhe und langes Schlafen in den Tag hinein — Gottlosigkeit: meide beides, das eine als ungesund, das andere als unsittlich.

Uebernimm nicht Bürgschaften, auch nicht für deine besten Freunde; wer anderer Leute Schulden bezahlt, sucht seinen eigenen Verfall; es ist eben so selten, einen reichen Bürgen zu sehen als einen schwarzen Schwan, und derjenige, welcher Allen leiht, die borgen wollen, hat grosse Willfährigkeit, aber wenig Witz. Leihe nicht einen Pfennig ohne Pfand, denn dieses wird eine gute Bürgschaft gegen das Borgen sein. Sei nicht vorschnell im Heirathen; es ist besser einen Pflug im Gange zu haben als zwei Wiegen; und es ist mehr Gewinn eine volle Scheuer als ein volles Bett zu haben. Aber kannst du nicht keusch leben, so wähle eine solche, die sich mehr durch Demuth als durch Schönheit empfiehlt. Eine gute Hausfrau ist ein reiches Erbtheil, und die ist die ehrenwertheste, welche die ehrbarste ist. Wünschest du alt zu werden, so hüte dich vor zu viel Wein; willst du gesund sein, so nimm dich vor zu viel Frauen in Acht; willst du reich bleiben, so meide jegliches Spiel. Langes Zechen bewirkt kurzes Leben; wollüstige Liebe hat markloses Gebein zur Folge, unzüchtiger Genuss entleerte Börsen. Lass den Koch deinen Arzt sein und die Fleischbänke deinen Apothekerladen; wer für jede

[1]) *Geschichte* der Prosadichtungen, übersetzt von F. Liebrecht p. 432.

Anwandlung ein Recept gebrauchen muss und nicht zwei Mahlzeiten halten kann ohne einen Trank des Galenus, der wird sicherlich den Arzt reich machen und sich selbst zum Bettler; sein Leib wird nimmer ohne Krankheit sein und seine Börse immer ohne Geld.

Sei nicht zu verschwenderisch im Almosengeben; die Barmherzigkeit dieses Landes ist: Gott helfe dir; die Höflichkeit: ich habe den besten Wein in der Stadt für Euch.

Leb' auf dem Lande, nicht an dem Hofe, wo weder Gras wächst, noch Moos an deinen Fersen haften bleibt."[1])

Eine ähnliche Situation ist es, wenn Euphues seinem Freunde Philautus ein Vademecum guter Lehren ertheilt, die er befolgen soll, wenn er nach England komme. „Sei nicht verschwenderisch in Worten", empfiehlt er ihm; „nicht jeder, der deine Hand schüttelt, ist dir von Herzen zugethan. — Suche nicht Streit bei jeder geringfügigen Gelegenheit; sie schlagen sich nicht ohne herausgefordert zu sein, und einmal herausgefordert weichen sie niemals zurück. — Es wird besser für dich sein zu hören, was man sagt, als auszusprechen, was du denkst. — Lass deine Kleidung anständig, aber nicht kostbar sein." [2])

In nicht minder ähnlicher Weise, aber in einer Fülle zum Theil seltsamer Gleichnisse ertheilt die Sibylle in dem Drama „Sapho und Phao" dem schönen Phao ihre Rathschläge in gnomischer Form, aus denen wir nur Einiges hervorheben: „Schönheit ist ein trügerisches Gut, welches abnimmt, während es zunimmt; sie gleicht der Mispel, welche in dem Augenblicke ihrer vollen Reife bekanntlich in Fäulniss ist. — Sei nicht spröde, wenn man sich um dich bewirbt; die Schwingen der Glücksgöttin sind aus den Federn der Zeit gemacht, welche nicht still stehen, während jemand sie messen will. — Halte deine Ohren offen, deinen Mund geschlossen, deine Augen aufwärts gerichtet, deine Finger niederwärts. — In deinem Witze bemühe dich gefällig zu sein; deine Kleidung sei stattlich, aber nicht gesucht. — Der hat Geist genug, der genug geben kann; stumme Menschen sind beredt, wenn sie freigebig sind; glaube mir, grosse Geschenke sind kleine Götter."[3])

Das didactische Element, welches in den angeführten Stellen in sehr eindringlicher, zum Theil stark gewürzter Sprache hervor-

---

[1]) Arber, Euphues and his England, p. 229—230.

[2]) Arber, Euphues and his England, p. 246.

[3]) Sapho und Phao 2, 1; 2, 4 (Fairholt 1, p. 171, 172. 181, 182).

tritt, ist auch sonst in Lilly's Schriften wahrnehmbar: m
wird mit Freude die begeisterte Lobrede lesen, welche Ger
im Drama Endimion auf die Freundschaft hält. „Alle Dinge
sagt er, „sind dem Glückswechsel unterworfen, mit Ausnahn
der Freundschaft. Die Liebe ist nur wie ein Wurm im Auge, welch
den Sinn bloss mit Hoffnungen und Wünschen kitzelt; Freund
schaft ist das Bild der Ewigkeit, in ihr ist nichts veränderlich. -
So viel Unterschied zwischen Schönheit und Tugend, Körper un
Schatten, Schein und Wirklichkeit ist, so grosser Unterschied is
zwischen Liebe und Freundschaft. Die Liebe ist ein Chamäleon, da
nichts als Luft zu sich nimmt und vom ganzen Leibe nur die Lung
ernährt; glaube mir, Eumenides, das Verlangen stirbt in demselbe
Augenblicke, wo die Schönheit vergeht, und die Schönheit welkt :
demselben Augenblicke, wo sie blüht. Wenn die Fluth des Mis
geschicks beginnt, tritt die Ebbe der Liebe ein; aber die Freundscha
steht ungebeugt im Sturme. Die Zeit zieht Falten in ein schön
Antlitz, aber sie giebt frische Farben einem treuen Freunde, de
weder Hitze noch Kälte noch Elend, weder Stand noch Schicks
ändern oder abwendig machen können. O Freundschaft! von all
Dingen das seltenste und darum das seltenste, weil das ausgezeic
netste, deren Trost im Elend immer süss, deren Rathschläge i
Glücke immer glücklich sind. Eitle Liebe, die nur, weil sie d
Freundschaft im Namen sich nähert, im Wesen dieselbe oder bess
zu sein scheint." [1]) — Eine solche Freundschaft hatte Lilly sch
im Euphues geschildert, wenn dieselbe auch durch empfindlic
Störungen unterbrochen war: „Sie bedienten sich nur eines Tische
eines Bettes, eines Buches," erzählt Lilly von Euphues und Philautu
„ihre Freundschaft wuchs jeden Tag so sehr, dass der eine die G
sellschaft des andern keinen Augenblick entbehren konnte, da
Alles was die Menschen für empfehlenswerth halten, gemeinschaf
lich zwischen ihnen war." Welche didactische Beredtsamkeit Lil
im Sinne der dramatischen Charakteristik entwickelte, wo es ga
ein zweideutiges Gut zu empfehlen, mag man aus der Lobrede d
Mellakrites auf das Gold im Drama Mydas wahrnehmen, die w
früher zum Theil mitgetheilt haben. [2])

Die Neigung zum Räthsel, zum Gnomischen und Didactisch
finden wir auch bei Shakespeare. In dem Drama Pericles v
Tyrus (1, 1) steht das verhängnissvolle Räthsel des Antiochus nic

---

[1]) *Endimion* 3, 4 (Fairholt p. 45.)
[2]) *Jahrbuch* VII, p. 251 fg.

ein; auch die Devise, welche der vierte Ritter (2, 2) im Schilde ırt, die Worte *quod me alit, me exstinguit* mit einer umgekehrten ›nnenden Fackel, sind im Räthselstil verfasst und erinnern an ıe Stelle in Lilly's Euphues.[1]) Das Räthselorakel im Cymbelin ıngt mit der Neigung zu etymologischer Spitzfindigkeit zusammen, ›lche wir auch bei Lilly finden.[2]) Das Kästchenräthsel im Kaufann von Venedig nahm Shakespeare, wie bekannt, aus den Gesta omanorum auf und veredelte es durch seine Phantasie: das Unahrscheinliche und Sonderbare des Testaments wird vergessen bei er Wahl Bassanio's, wo das musikalische Element und die bildlich ıdividualisirte Rede unser Empfinden und Denken gleich sehr fesseln.)ie Räthselunterhaltung der Todtengräber im Hamlet (5, 1) trägt anz den Charakter der silbenstechenden und wortspielenden Redeveise, erinnert in einer Stelle, die wir schon früher anführten,[3]) an ie Diction Lilly's, in einer andern an einen Ausdruck in dem Drama 'he *Maid's Metamorphosis*, welches Lilly lange zugeschrieben worden st.[4]) Dieser räthselliebende Ton der Clowns erhebt sich zur beeutungsvollen Spruchweisheit in den Worten des Narren im Lear.[5])

Von der Neigung Lilly's in scharf ausgeprägten Sätzen Regeln er Lebensklugheit auszuprägen, haben wir mehrere Stellen mitetheilt. Man kann die Mahnungen des Cassander an seinen Sohn, les Euphues an Philautus, der Sybille an Phao nicht lesen, ohne der ›ebensregeln zu gedenken, mit welchen die Gräfin von Roussillon hren Sohn (Ende gut, Alles gut 1, 1) und Polonius den Laertes

---

[1]) Rushton, Shakespeare's Euphuism p. 6: As the torch, tourned downelvarde, is extinguished with the selfe same waxe, which was the cause of his ight: so Nature etc.

[2]) Vgl. Euphues (Arber) p. 130.

[3]) Jahrburch VII, p. 267, not. 1.

[4]) Elze, Shakespeare's Hamlet, § 201.

[5]) Lear 1, 5. Narr. Das weisst du, warum einem die Nase mitten im Gecht steht?

Lear. Nein.

Narr. Ei nun, um auf beiden Seiten der Nase ein Auge zu haben; was an nicht herausriechen kann, soll man herausspähen.

— —

Narr. Weisst du, wie die Auster ihre Schalen macht?

Lear. Nein.

Narr. Ich auch nicht; aber ich weiss, warum die Schnecke ein Haus hat.

Lear. Warum?

Narr. Darum, um ihren Kopf hineinzustecken, nicht um es an ihre Töchter verschenken und *ihre* Hörner *ohne* Futteral zu lassen.

Uebersetzung von Herwegh.

(Hamlet 1, 3) nach Paris entlässt. Die wiederholte Vorschri
Worten nicht verschwenderisch zu sein, die Weisungen in E
auf Ehrenhändel, die Regeln über die Kleidung, die Ermahnu
auch nicht dem Freunde Geld zu leihen, finden sich bei Lilly
bei Shakespeare, und in den Sätzen des Polonius wird man auch
sprachliche Aehnlichkeit nicht verkennen können. Auch a
Sentenzen haben beide Dichter gemein. Was bei Lilly die Si
zu Phao über die Verehrung sagt, welche die Freigebigkeit erf
das spricht die Prinzessin in „Verlorener Liebesmühe" in dem ku
Satze aus: „Wenn sie nur giebt, wird jede Hand verehrt."
kosmopolitischen Satz, mit welchem Gaunt in Richard II. se
verbannten Sohn Bolingbroke tröstet: „Die Stätte, die des Him
Auge heimsucht, ist für den weisen Mann ein Port des Glück
hatte Lilly im Euphues in seiner Weise mit griechischen Rem
cenzen ausgesprochen: „Sokrates wollte weder ein Athener
ein Grieche heissen, sondern ein Weltbürger. Plato wollte sich
mals für verbannt halten, so lange er Sonne, Feuer, Luft, Wa
Erde hätte, wo er des Winters Sturm und des Sommers Glut f
wo dieselbe Sonne und derselbe Mond scheine, wobei er beme
dass jeder Ort eine Heimath für einen weisen Mann sei und
Gegend ein Palast für ein ruhiges Gemüth." „Der Weise", hei
weiter im Euphues, „lebt eben so gut in einer fernen Gegen
in seiner eigenen Heimath. Nicht die Natur des Orts ist es, so
die Gemüthsbeschaffenheit des Menschen, was das Leben ange
macht." [2]) Auch die Worte Gaunt's, mit welchen er seinen verba
Sohn ermahnt zu denken, er habe den König verbannt, der K
nicht ihn (Richard II, 1, 3), klingen an eine Stelle im Euphue
in welcher von Diogenes erzählt wird, er habe auf die Nach
dass er von den Bewohnern Sinope's verbannt worden sei, erw
er habe sie aus seiner Gemeinschaft verbannt. [3]) Die Liebe
Gnomischen äussert sich bei Lilly in der zahlreichen Anführung
Sprüchwörtern, die er gern mit der Wendung „es ist ein altes W
einführt. [4]) Durch dieselbe Neigung wird Shakespeare zum man
faltigsten Gebrauche des sprüchwörtlichen Ausdrucks geführt. S
witzigen wie seine ernsten Personen sind dem Sprüchwort zuget
es wird zu dem Wortspiele benutzt, oft wie von Hamlet und

---

[1]) 1, 3, Gildemeister.

[2]) Euphues (Arber) p. 187, 189.

[3]) *Euphues* p. 188.

[4]) *Beispiele* im Euphues, p. 124, 131, 146, 185.

acbeth nur angedeutet oder nur zum Theil angeführt, aber auch ede und Gegenrede bewegen sich in Sprüchwörtern.[1]) Oft bildet s einen Parallelismus in der Rede. Eine Anzahl von Sätzen, welche ine sprüchwörtliche Farbe tragen, findet sich bei Shakespeare in hnlicher Weise, wie wir sie bei Lilly finden, nur dass Shakespeare seinem Vorgänger durch originale und geistreiche Fassung und Verwendung überlegen ist. „Glatt läuft das Wasser, sagt Suffolk in Heinrich VI. (2, 3, 1), wo die Bäche tief sind, und unter schlichtem Schein herbergt er Tücke. Der Fuchs bellt nicht, der Lämmer stehlen will." „Am meisten Unkraut trägt das fettste Land, und er, das edle Abbild meiner Jugend, ist übersät damit", sagt Heinrich IV. (2, 4, 4) von seinem Sohne. „Mein Lebtag", heisst es in Heinrich IV. (4, 1 oder 4), habe ich noch nicht eine so volle Stimme aus einem so leeren Herzen kommen sehen. Aber es ist ein wahres Sprüchwort: Hohle Töpfe haben den lautesten Klang." Zu den beiden ersten aus Heinrich VI. und Heinrich IV. angeführten Stellen mag man Lilly's Worte im Euphues vergleichen, welche lauten: „Ich sehe ein, dass der Strom am glattesten fliesst, wo das Wasser am tiefsten ist, und das Feuer am grössesten, wo der wenigste Rauch ist." — „Giebt uns nicht die gemeine Erfahrung den Satz als allgemeine Wahrheit, dass der fetteste Boden nichts als Unkraut hervorbringt, wenn er nicht bebaut wird?"[2]) Den Inhalt der dritten Stelle hat Lilly in folgender Fassung: „Das leere Gefäss giebt einen stärkeren Ton als die volle Tonne."[3])

Wie in den angeführten Stellen, liebt es Shakespeare auch sonst, eine einfache Beobachtung von Natur- und Lebensverhältnissen aufzustellen, um durch dieselbe den gerade vorliegenden Fall zu illustriren. So heisst es in Verlorner Liebesmühe (1, 1, Gildemeister p. 6): „Er rauft das Korn und schont des Unkrauts Blüthen." In demselben Lustspiel sagt Biron (1, 3, Gildem. p. 65): „Aus Raden wird kein Korn gedroschen und gleichen Takts rollt die Gerechtigkeit." In Bezug auf Heinrich V. (1, 1) wird gesagt: „Es wächst die Erdbeer bei der Nessel auf, gesunde Beeren reifen und gedeihen am besten neben Früchten schlechterer Art." „Verrückt ist," sagt der Narr in König Lear (3, 6), „wer auf die Zahmheit eines Wolfs

---

[1]) Vgl. unter den vielen Beispielen Taming of the Shrew 1, 1, Delius p. 31 not. 32. Hamlet 3, 2 und Elze § 134. Macbeth 1, 7, Delius p. 42, not. 22. Henry V 3, 7, Delius p. 76 not. 22.

[2]) Euphues (Arber) p. 111.

[3]) *Rushton, Shakespeare's* Euphuism p. 105, 98.

vertraut, auf eines Rosses Gesundheit, eines Knaben Liebe, einer Metze Schwur.“ „Ein fauler Schade duldet kein Betasten,“ sagt Westmoreland in Heinrich IV. (2, 1, 2). Auch solche Sätze, welche aus der Beobachtung menschlicher Verhältnisse entsprungen sind, hat Shakespeare ebenfalls mit Lilly gemein. „Um Alles auszugleichen,“ sagt der König im Hamlet (4, 3), „muss diese schnelle Wegsendung ein Schritt der Ueberlegung scheinen; wenn die Krankheit verzweifelt ist, kann nur ein verzweifeltes Mittel helfen oder keins.“ „Da ich sehe,“ heisst es im Euphues, „dass eine verzweifelte Krankheit einem verzweifelten Arzte anzuvertrauen is will ich deinem Rathe folgen.“ Gleichlautend kommt der Satz de Schaal im zweiten Theile Heinrich's IV. (5, 1): „Ein Freund a Hofe ist besser als ein Pfennig im Sacke“ auch in Lilly's Euphue vor. Aber auch hier ist zu bemerken, dass Shakespeare neben de angeführten viele andere Sprüchwörter oder Sprüche hat, welch der Beobachtung der menschlichen Verhältnisse angehören. Schö sagt in dieser Beziehung Nerissa im Kaufmann von Venedig (1, 2) „Es ist kein mittelmässiges Glück, im Mittelstande zu leben. Ueber fluss kommt eher zu weissen Haaren, aber Auskommen lebt länger; auch mag man sich solcher Klugheitsregeln erinnern, wie sie Nor folk in Heinrich VIII. (1, 1, Gildem. p. 9) giebt: „Man rennt vor bei im Ungestüm an dem, wonach man rennt, und in der Hast ver liert man's. Wisst ihr nicht, Feuer, wenn es Wasser hebt zum Ueberlaufen und scheinbar mehrt, vergeudet's.“ Wie fein solch Sprüche mit parallelen Gedanken verknüpft sind, mögen Biron' Worte in Verlorner Liebesmühe (1, 1, Gildem. p. 6) zeigen: „Ic wünsche keine Ros' um Weihnachtszeit, noch Schneefall auf de Mai's neumodig Kleid: ich liebe, was zur rechten Zeit gedeiht. S sieht's mit eurem späten Lernen aus; die Thür zu öffnen, steigt ih über's Haus.“

Dass Shakespeare wie Lilly die Quellen der volksthümliche Spruchweisheit in Scherz und Ernst benutzt hat, räumt er selbe ein, indem er eine Berufung auf dieselbe seinen Personen oft in de Mund legt. „Der alte Spruch“, sagt Nerissa im Kaufmann vo Venedig (2, 9, Bodenstedt p. 42), „ist keine Ketzerei, dass Frei'n und Hängen eine Schickung sei;“ „das alte Sprüchwort“, sag Lancelot Gobbo zu Bassanio, „ist sehr gut getheilt zwischen meinem Herrn Shylock und Euer Gnaden: Ihr habt die Gnade Gottes un er hat genug,“ wobei ich im Vorübergehen an einen Spruch Lilly's i Euphues (p. 228) erinnere: „Reich sein ist das Geschenk der Glück*göttin*, *weise* sein Gnade von Gott.“ Dass Shakespeare nicht blöde w

seine Sprüche aus Schriftstellern selbst zu schöpfen, mag das Wort aus dem 94. Sonett: „Unkraut riecht lieblicher als Lilien, die verwesen“ beweisen, welches, wie Steevens anzeigte, in gleicher Weise in dem Drama Eduard III. vorkommt. So mag er auch aus Lilly unmittelbar manches Sprüchwort geschöpft haben, und die sprüchwörtliche Wendung im Lear: „Ich bitte um Vergebung, ich hielt euch für einen Lehnstuhl“ kann aus Lilly's *Mother Bombie* (4, 2),[1]) wo sie buchstäblich so vorkommt, unmittelbar entlehnt sein. Von dem Kibitz sagte Lilly im Euphues (p. 416): „Ich gleiche dem Kibitz, welcher aus Furcht, seine Jungen möchten von den Vorübergehenden vernichtet werden, mit täuschendem Geschrei weit von dem Neste wegfliegt, um zu bewirken, dass die, welche nach ihnen suchen, sie an einer Stelle suchen, wo sie nicht sind.“ [2]) Bei Shakespeare kommt diese Anschauung in der Comödie der Irrungen (4, 2) in kurzer Form vor und war, wie Delius bemerkt, sprüchwörtlich, wie denn das schon angeführte Wort: „Ein Freund am Hofe ist besser als ein Pfennig im Sacke“ als Sprüchwort schon bei Chaucer sich findet. [3])

Von der Neigung Lilly's zum didactischen Vortrage, welche am stärksten im Euphues, z. B. in dem dem Plutarch entlehnten Capitel über die Erziehung, sich darlegt, haben wir einen Beweis in seiner Lobrede über die Freundschaft mitgetheilt, und eine andere Stelle aus Euphues angeschlossen. Die letztere soll nach Rushton [4]) die Veranlassung zu der reizenden Schilderung geworden sein, welche Helena mit Wehmuth über den Verlust ihrer Jugendfreundschaft im Sommernachtstraum (3, 2) giebt. Allein wir halten es mit Gibbon, [5]) welcher dieselbe Stelle des Sommernachtstraums mit einer empfundenen Klage Gregor's von Nazianz über den untreuen Freund Basilius vergleicht und bemerkt, dass Shakespeare's Muttersprache, die Sprache der Natur, dieselbe sei in Kappadocien wie in Britannien. Hätte aber eine Benutzung der Stelle Lilly's von Seiten Shakespeare's stattgefunden, dann hätten wir hier wieder, wie so oft, ein Beispiel der Genialität, mit welcher Shake-

---

[1]) Delius, King Lear 3, 6, p. 87, not. 18.

[2]) Vergl. Campaspe 2, 2 (Fairholt 1, p. 109): wherein you resemble the lapwing, who cries most where her nest is not.

[3]) Vergl. Delius, Comedy of Errors 4, 2, p. 49, Anm. 7. Derselbe zu 2 Henry IV. 5, 1, p. 107, not. 2.

[4]) Shakespeare's Euphuism, p. 55.

[5]) Geschichte des Verfalls und Untergangs etc., übersetzt von Sporschil, 895, not. 1.

speare seinen Vorgänger durch tiefe Empfindung, Anschaulichkeit und Individualisirung der Situation, wie durch reiche und originale Bildlichkeit übertraf. In der Begeisterung für die Freundschaft stimmt Shakespeare mit Lilly überein, in der Verherrlichung derselben übertrifft er ihn, insbesondere durch die dramatische Gestaltung. Die innigen Freundschaftsempfindungen, welche uns aus vielen Sonetten Shakespeare's in lyrischer Schönheit entgegentönen, haben ihre Verkörperung in den Freundschaftspaaren der Dramen erfahren, in denen der Dichter wieder mit individualisirender Tiefe die verschiedensten Situationen des Freundschaftslebens zur Darstellung bringt, den Schmerz über die scheinbar verlorne Freundschaft in Helena (im Sommernachtstraum), die Freundschaft, welche selbst bei verrätherischen Handlungen des Freundes versöhnlich bleibt, in Valentin und Proteus, die zu den grössten Opfern liebevoll entschlossene Freundschaft in Antonio und Bassanio, Antonio und Sebastian, die den Standesunterschied vergessende, auf gemeinsamen Studien beruhende Freundschaft in Hamlet und Horatio. [1]) — Was wir von der Beredtsamkeit Lilly's, von seiner Fähigkeit, einen zweifelhaften Gegenstand sophistisch zu vertheidigen, angemerkt haben, findet sich in ungleich grösserer Ausdehnung und Tiefe bei Shakespeare. Man mag mit jener Lobrede des Mellakrites auf das Gold bei Lilly die sophistische Rede vergleichen, in welcher Biron [2]) den Eidbruch der liebenden Studiengenossen vertheidigt (womit Longaville's Sonett [3]) zusammenzustellen ist), in welcher er Frauenschönheit und Liebe als die wahren Lehrmeisterinnen verherrlicht, oder die sophistischen Reden des Cardinal Pandulfo im König Johann, um den Umfang scharfsinnigen Verstandes und individualisirender Phantasie zu bewundern. Shakespeare's Dramen enthalten viele Beispiele von der Beredtsamkeit der Leidenschaft; statt vieler wollen wir nur der erwähnten Lobrede des Mellakrites auf das Gold die beredte Leidenschaft des Hasses entgegenstellen, mit welchem Timon von Athen die Verderblichkeit des Goldes umfangreich schildert.

Von besonderem Interesse ist das Verhältniss, in welchem Lilly und Shakespeare zur Behandlung des Komischen und zur Verwendung sprachlicher Mittel stehen; und dass auf beiden Gebieten Lilly nicht ohne Einfluss auf seinen grossen Nachfolger geblieben ist, ist allgemein bekannt.

---

[1]) Vergl. auch Gildemeister, Shakespeare's Sonette, p. XXIX fg.

[2]) Verlorene Liebesmühe, übersetzt von Gildemeister, 4, 3, p. 63—65.

[3]) *Ebendaselbst*, p. 54.

Lilly lebte in dem goldnen Zeitalter des lustigen Englands;
d die zum Theil sehr anspruchslose Lachlust des Zeitalters wollte
Drama durch komische Scenen befriedigt sein. Lilly hat in
ner Weise dafür gesorgt. In den meisten seiner Dramen befinden
h komische Scenen, deren Werth verschieden ist; alle haben sie
s Gemeinsame, dass sie mit der eigentlichen Handlung der Dramen
inen oder einen nur höchst lockeren Zusammenhang haben,
ss sie, wie bei anderen Dichtern vor Shakespeare, um ihrer selbst
illen da sind, wie wir es auch bei Robert Greene finden und von
arlowe wissen, dass er in seine Dramen burleske Scenen aufnahm,
e in den gedruckten Werken dieses Dichters ihren Platz nicht
nden durften. Die komischen Personen oder Scenen, welche die
nste Handlung in Lilly's Dramen unterbrechen, sind das Gemein-
ut der komischen Dichtung überhaupt. Der Sir Tophas, welcher in
em Drama Endimion mit einigen Dienern das Hofpublikum be-
stigte, den Ulrici einen albernen Prahlhans nennt,[1]) in welchem
odenstedt einen stümperhaften Vorläufer von Sir John Falstaff
ıtdeckte, ist, wie wir früher hervorhoben, ein stümperhaftes Nach-
ild des Pyrgopolinices im Miles Gloriosus des Plautus, und wie bei
m römischen Dichter ist er die Zielscheibe spottender Diener.
illy selbst nennt ihn im Personenverzeichniss des Drama's „einen
ahlerischen Soldaten" (miles gloriosus); mit Falstaff hat er die
eigheit gemein, aber nicht den Witz; er waffnet sich von Kopf zu
ss gegen Vögel und Fische und kehrt zurück als der Eroberer
nes Zaunkönigs. Eine grosse Praxis witziger und wortspielender
'orte und Wendungen fällt bei Lilly den Dienern zu, wie in der
ıtiken Komödie die Sclaven oft die überlegenen, aller Intrigue
wachsenen Geister sind, wovon der Pseudolus des Plautus ein
rvorragendes Beispiel ist. Sie bewegen sich einmal in der Sphäre
s Possenhaften und haben ihr Wohlgefallen an der Darstellung
irperlicher Eigenschaften und Hässlichkeiten. In dem Drama „Mydas"
schreibt der Diener Licio seinem Collegen Petulus den Kopf seiner
errin. Er ist rund, sagt er, wie ein Federball, sie hat eines Falken
uge, die Zunge eines Papageien, einen Kalbszahn, die Ohren eines
aulwurfs, die Nase einer Sau u. dergl. An diese Theile der Be-
hreibung knüpft Petulus seine Wortspiele und zum Theil sehr
ürftigen Witze.[2]) Dass der Dichter und sein Hofpublikum an
ergleichen Darstellungen Gefallen fanden, beweist die Wieder-

[1]) Shakespeare's *Dramatische* Kunst, Leipzig 1868, I, p. 107.

[2]) *Mydas I, 2 (Fairholt* 2, p. 10 fg.).

holung derselben. Schon in dem Drama Endimion, welches, wie wir wissen, vor der Königin Elisabeth aufgeführt ist, kamen dergleichen Anschauungen vor. Sir Tophas beschreibt die Zauberin Dipsas, die er zu lieben behauptet: „Wie zierlich niedrig ist ihre Stirn! wie stämmig und stattlich ihre Nase! Wie klein ihre hohlen Augen! wie gross und voll ihre Lippen! wie harmlos ist sie, da sie keine Zähne hat! ihre Finger sind feist und kurz, geschmückt mit langen Nägeln wie bei einer Rohrdommel! *In how sweet a proportion her cheekes hang downe to her brests like dugges, and her paps to her waste like bags!* Von wie niedriger Statur ist sie und welch grossen Fuss führt sie! wie muss sie gedeihen, da sie gar keine Taille hat!“ [1]) Da Sir Tophas später erfährt, dass Dipsas schon verheirathet ist, ist er in Verzweiflung und weist die Bereitwilligkeit des Pagen Samias, der ihm zu einer jungen Dame als Gemahlin verhelfen will, entrüstet zurück. Alte Matronen sind seine Leidenschaft, wie er sagt; „solche, deren Zähne so blassblau sind, dass sie den reinsten Türkis in Schatten stellen; deren Nasen mehr Strahlen werfen als der feurigste Karfunkel; deren Augen rings umgeben sind mit einer Röthe, welche die Korallenröthe weit hinter sich lässt; deren Lippen in Blässe mit Silber verglichen werden kännen!“ [2]) Dass nun über das Bild der Dipsas, wie es Sir Tophas selbst entwarf, die Diener Samias und Epiton sich in handfesten Vergleichungen und Witzen üben, braucht kaum bemerkt zu werden.[3]) Von den beliebten Witzen vom Horn betrogener Ehemänner wird umfangreicher Gebrauch gemacht, eine ausführlichere Erörterung über das Horn Vulkans giebt Calypho in dem Drama Sapho und Phao (3, 2, p. 186), und der Diener Petulus im Mydas wendet mit beliebter Neigung zu lateinischer Rede das Wort cornucopia zur Bezeichnung der erwähnten Eigenschaft an. [4]) Die Clowngestalt fehlt nicht in Lilly's Dramen. Als solche bezeichnen wir den Calypho in dem Drama Sapho und Phao. Er ist ein Cyclop, der in der Schmiede Vulkans arbeitet. Richtig kritisirt er seine Herrin, die Venus, und ihre Untreue gegen den Gemahl, mit einigen beissenden Bemerkungen; [5]) in seiner Unterredung mit den Dienern Molus und Crytikus ist eine höhere Sphäre des Lilly'schen Witzes, die Sphäre der komischen, auf Trugschlüssen beruhenden Beweisführungen ge-

---

[1]) Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 37).
[2]) Endimion 5, 2 (Fairholt 1, p. 73). Vergl. Mother Bombie 2, 1 (2, p. 93).
[3]) Vergl. Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 38).
[4]) Mydas 1, 2 (Fairholt, p. 14).
[5]) Sapho and Phao 2, 3 (Fairholt 1, p. 175).

ben; Molus will Calypho beweisen, dass er ein Teufel ist; der ufel sei schwarz, Calypho sei, weil ein Schmied, auch schwarz, lglich ein Teufel; sein Herr, Vulkan, habe Hörner, folglich habe ılypho Hörner und sei ein Teufel. Wie dürftig auch diese Scherze nd, sie waren beliebt; sie enthalten satirische Elemente, wie z. B. r Diener Peter in der „Gallathea“ die alchymistische Nomenklatur ines Herrn verspottet; dieses satirische Element tritt am schärfsten der Person des Diogenes in dem Drama „Campaspe“ hervor. Er ertritt es in den Gesprächen mit den Bedienten und dem König lexander gleich stark, er ist der witzigste aller Lilly'schen Charaktere. ine scharf pointirte Redeweise, das Wortspiel und die Antithese, erblüffende Antworten, die Fähigkeit witziger Gleichnisse, die Neigung, en Worten eine andere Bedeutung zu geben und im Scherze bittere Vahrheiten zu sagen, sind in nicht gewöhnlichem Grade seine Eigenchaften.[2]) Wie bewusst Lilly diese scharfen Stichelreden *(quips)* usbildete, lässt er einen Diener sagen.[3]) Von jenen Witzen, welche uf der Vergleichung der Gegenstände beruhen, giebt das Dienerespräch im „Mydas“ (2, 2, p. 21) eine Anschauung, wo Petulus it gezwungenen Scherzen zu beweisen sucht, dass kein Unterschied wischen Gold und einem Ei ist. An den Witzreden betheiligen ich auch Frauenzimmer, wie die Dienerin Pipenetta im „Mydas“.

Eine ähnliche Behandlung des Komischen, wie wir sie bei Lilly ngetroffen haben, finden wir auch bei Shakespeare, nur mit dem Interschiede, dass dieser, sowie alle seine logischen Operationen lurch das Medium der Phantasie hindurchgegangen sind und das epräge derselben tragen, auch seinen komischen Gestalten und Scenen lie Fülle der Einbildungskraft lieh, durch welche sie so fesselnd ind. Zunächst wurde Shakespeare von dem Herkommen veranlasst, amentlich in seinen ersten Dramen, wie es Lilly gethan hatte, komische Scenen von höchst lockerem Zusammenhange zu bilden.

Wer die construirende Methode, in Shakespeare's Dramen Alles, selbst die kleinsten Theile auf eine Grundidee zu beziehen, nicht mit Gewaltsamkeit anwendet, wird einräumen müssen, dass nament-

---

[1]) Gallathea 2, 2 (Fairholt 1, p. 233).

[2]) Man vergleiche die Unterredungen des Diogenes mit Plato und Alexander, die Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen 3, p. 25—28 —, übersetzt hat.

[3]) Campaspe 3, 2 (Fairholt p. 117): Manes: Wir Cyniker sind tolle Bursche; fandest du nicht, dass ich auf dich stichelte? Psyllus: In der That, nein; was ist denn eine Stichelrede? Manes: Wir grossen Satiriker nennen so die kurzen Aussprüche eines scharfen Witzes mit einem bitteren Sinne. Psyllus: Wie kannst du doch *diviniren, dividiren,* definiren, disputiren, und alles das so *schnell.*

lich in Shakespeare's ersten Stücken komische Scenen sich finden, die von der Handlung des ganzen Dramas als nothwendige Bestandtheile nicht gefordert werden. Wir rechnen dahin in den beiden Veronesern die Scene (3, 1), wo die Diener Lanz und Flink sich über ein Dienstmädchen, den Gegenstand von Lanzens Liebe, unterhalten, und Lanz die Eigenschaften derselben wiederholt; der Monolog Lanzens (2, 3), wo er mit seinem Hunde erscheint und von dem Abschiede von seiner Familie spricht; den Monolog desselben (4, 4), wo er sich und dem Publikum die Unanständigkeiten seines Hundes erzählt; die Beschreibung, welche Dromio in der Komödie der Irrungen (3, 2) von dem Küchenmädchen macht, das irrthümlich seine Liebe in Anspruch nimmt. Ja, auch in den schönsten und erhabensten Dramen Shakespeare's, z. B. im Kaufmann von Venedig und im Macbeth halten wir manche Scherzreden Lancelot Gobbo's und die Spässe des Pförtner's, die R. Gottschall mit Recht läppisch nennt, für überflüssig. Shakespeare folgte in solchen komischen Scenen, wie in den genannten, zunächst der herkömmlichen Sitte; und wenn Lilly in seinen Hofdramen die Königin Elisabeth, die gebildete Kennerin der alten Sprachen und Literaturen, und die Umgebung derselben, welche die klassischen Neigungen der Königin theilte oder zu theilen sich beflissen zeigte, mit Beifall durch Scherze unterhielt, welche wie im „Endimion" einer niederen Sphäre angehören, so glaubte Shakespeare, der für das Volkstheater schrieb, seinem Publikum eine derartige Komik nicht entziehen zu dürfen, mochte sie auch aus dem Zusammenhange der Handlung herausfallen. Er hat daher auch das Possenhafte in umfangreichem Maasse zur Darstellung gebracht. Dahin gehören die Witze, zu denen die Beschaffenheit eines hässlichen oder auffallenden Körpers den Stoff liefert. Fairholt in seiner Ausgabe von Lilly's Dramen 2 p. 262 weist auf die Aehnlichkeit hin, welche der Dialog zwischen Licio und Petulus mit der Unterredung zwischen Lanz und Flink in den beiden Veronesern (3, 1) habe; eine grössere Aehnlichkeit mit der Scene Lilly's zeigt die schon erwähnte in der Komödie der Irrungen (3, 2), da es sich in beiden um komische Beschreibung hässlicher Körpertheile handelt, während in der Scene der Veroneser Lanz die mehr geistigen Eigenschaften oder Geschicklichkeiten des Dienstmädchens mit Matrosenwitz entfaltet. Was bei Lilly auf dem Gebiete des Possenhaften sich nur schüchtern hervorwagt, tritt bei Shakespeare in überströmender Fülle auf; wir führten von Lilly die Worte des Sir Tophas an, welcher die Frauen preist, die wegen ihres Umfangs keine Taille haben; in solchen Bemerkungen mit unermüdeten Witzen über Fal-

staff's Leibesgeräumigkeit ergehen sich die Genossen desselben, vor allen der Prinz; Falstaff, über sich selbst sich lustig zu machen nicht abgeneigt, verwendet sich in der genannten Eigenschaft zu Wortspielen [1]). Wir führten von Lilly die Worte des Sir Tophas an, wo derselbe von der wie Karfunkel leuchtenden Nase spricht; die Rubinen und Saphiren fügt Dromio von Syracus (3, 2) hinzu, die Nase Bardolf's aber ist ein so reiches Thema des Witzes für Falstaff und seinen Kreis, dass dasselbe in vielen Variationen gespielt wird. Wir erwähnten in diesem Zusammenhange das bei Lilly oft vorkommende Horn der betrogenen Ehemänner, das bei Shakespeare, weil dem Volkswitze angehörig, in Scherz und Ernst sehr oft erwähnt wird, und wollen hier auch an die sprüchwörtlichen Wendungen erinnern, wie „Affen zur Hölle führen", „Jemanden ins Narrenparadies leiten", welche bei Lilly wie bei Shakespeare vorkommen, und von denen die erste dem Munde der witzigen Beatrice sehr angemessen ist. [2])

Mit dem anderen Gebiete des Lilly'schen Witzes, dem Wortspiel, der Antithese, den komischen Beweisführungen, dem Witze der Vergleichung u. dgl. ist Shakespeare, wenn wir seine gesammte Dichtung ins Auge fassen, in ungleich höherer und genialerer Weise vertraut als Lilly. Aber für den jugendlichen Dichter, der in sich Anlage zur Darstellung des Komischen empfand, war Lilly's witzige Redeweise des Merkziel der Beobachtung und die grösste Anregung zur eignen Production. Es ist in dieser witzigen Darstellung eine Methode, die sich durch den Verstand erreichen liess; die witzigen Vergleichungen disparater Gegenstände, die komische auf Trug-

---

[1]) Die früher mitgetheilte Stelle in Lilly's Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 37) lautet: How thriftie must shee be in whom there is no waste (= waist). Shakespeare, King Henry IV., II, 1, 2 (Delius p. 27): Ch. Justice: Your means are very slender, and your waste is great. Falstaff: I would it were otherwise. I would, my means were greater and my waist slenderer. Dasselbe Wortspiel in den Lustigen Weibern von Windsor 1, 3 von Delius angeführt. In der Komödie der Irrungen hat Dromio von Syracus (3, 2, Delius p. 41), die feiste Corpulenz des Küchenmädchens schildernd, von dieser Art Witz den ausgiebigsten Gebrauch gemacht: Marry, Sir, she' s the kitchen — wench, and all grease; and I know not what use to put her to, but to make a lamp of her, and run from her by her own light. I warrant, her rags, and the tallow in them, will burn a Poland winter: if she lives till doomsday, she'll burn a week longer than the whole world.

[2]) Beide Wendungen kommen vor bei Lilly, Euphues (Arber) p. 75, 87. Vgl. Rushton, Shakespeare's Euphuism, p. 49, 62. Bei Shakespeare: Gezähmte Widerspenstige 2, 1 (Delius p. 45, not. 9), Viel Lärmen um Nichts 2, 1 (Delius p. 22), Romeo und Julie 2, 4 (Ulrici p. 94, not. 1).

schlüssen beruhende Beweisführung, die Witzgefechte, wie wir jene im Räthselstil logischer Subtilitäten verfassten Gespräche, z. B. in Lilly's Campaspe, auch nennen können, das alles findet sich auch bei Shakespeare, aber zugleich aus der beseelenden Stimmung der reichsten Phantasie entsprungen. Jenes Methodische des Witzes, wobei nach einer bestimmten Regel verfahren wird, lässt sich bei Falstaff in einem Theile seiner witzigen Wendungen wahrnehmen: „Wenn du es halb so feierlich, so majestätisch machst in Worten und Werken", sagt er zu dem Prinzen, „dann häng' mich an den Beinen auf wie ein Kaninchen oder einen Hasen beim Wildhändler." „Wenn ich auf dem Karren (des Henkers)", das ist Falstaffs Meinung, „mich nicht ebenso gut ausnehme, wie ein anderer, so hol' der Teufel meine Erziehung." „Wenn Dicksein Hass verdient, so müssen Pharao's magere Kühe geliebt werden." Solche Wendungen des Witzes, die durch einen Conditionalsatz sich einleiten, sind in Falstaff's Rede überaus häufig, und die Methode liess sich lernen; aber die Phantasie, welche zugleich thätig ist, ist mit der blossen Methode nicht gegeben. Das zeigt sich auch bei den Witzen der Schlussfolgerung [1]) und vor allem der Vergleichung. Auf dem Gebiete der witzigen Vergleichung ist Falstaff so zu Hause, dass er auch den Prinzen übertrifft; eine sehr bewegliche Phantasie, wenn sie auch meistens auf

---

[1]) Man vergleiche folgende einander theilweise ähnliche Stellen. Lilly, Sapho und Phao 2, 3 (Fairholt 1, p. 177): Calypho: Du bist ein Schmied, also bist du ein Schmied. Der Schlusssatz, sagst du, darf nicht abgeläugnet werden, und desshalb ist es wahr, du bist ein Schmied. Molus: Ja, aber ich läugne deinen Vordersatz ab (but I denie your antecedent). Heinrich IV., 1, 2, 4: Wirthin: Der Sheriff und die ganze Wache sind vor der Thüre, sie wollen Haussuchung halten. Soll ich sie einlassen? Falstaff: Hörst du, Heinz? Nenne ein ächtes Goldstück niemals falsche Münze. Du bist in Wirklichkeit verrückt, wenn du es auch nicht scheinst. Prinz Heinrich: Und du eine geborene Memme ohne Instinkt. Falstaff: Ich weise den Major (antecedent) zurück; willst du den Sheriff zurückweisen, gut: wo nicht, lass ihn ein. — Bei Falstaff kommt ein Wortspiel hinzu, welches bei Lilly nicht ist; „Falstaff läugnet den Major, Vordersatz, dass er eine Memme sei, zugleich aber stellt er den Major gewissermassen als einen Würdenträger (Mayor) dem Sheriff gegenüber." Gildemeister, Heinrich IV., I, p. 117. Ueber die Verbindung des Sinnlichen mit dem Unsinnlichen vgl. man folgende Stellen: Bei Lilly, Sapho und Phao 1, 4 (Fairholt p. 166) sagt Mileta in Bezug auf die Männer: Gieb mir ihre Geschenke, nicht ihre Tugenden; ein Gran von ihrem Golde überwiegt ein Pfund ihres Witzes; ein Quentchen Gieb-mir wiegt schwerer als eine Unze Höre-mich. Falstaff in Heinrich IV., II, 1, 2 zum Lord-Oberrichter: Ob ich aber geduldig sein würde, eure Vorschriften zu befolgen, davon kann der Weise einen Gran von einem Scrupel, ja einen ganzen Scrupel hegen.

em Boden des niedrigen Lebens wandelt, giebt seinen witzigen Vergleichungen Mannichfaltigkeit. Beide, der Prinz und Falstaff, erkennen sich auf diesem Gebiete in ihrer Weise an: „Du hast die abschmeckendsten Gleichnisse von der Welt", sagt Falstaff zum Prinzen (Heinrich IV., 1, 1, 2); „wenn du dich erschöpft hast in schlechten Vergleichungen, dann lass dir folgendes sagen", spricht der Prinz zu Falstaff (1, 2, 4). Auch der Witz der verblüffenden Antworten, bei Lilly in der Person des Diogenes häufig, ist bei Shakespeare in ausgedehntester und geistreichster Weise vorhanden; statt vieler Beispiele vergleiche man das Gespräch Hamlets mit Polonius in Scene 2 des zweiten Actes, wo an einer Stelle diese Art des Witzes der tragischen Stimmung dient und von Polonius kritisirt wird, [1]) und die Unterredungen der Todtengräber in demselben Drama. Die Witzdialoge, welche wir bei den Dienern in Lilly's Dramen finden, zu welchen wir auch die Unterredungen mit Diogenes rechnen können, haben auch bei Shakespeare in der Diener- und Clown-Welt ihre Stelle. Sie sind aber auch der höheren Gesellschaft eigen und um an die sprudelnde Genialität derselben zu erinnern, braucht man nur die Namen Birons und der witzigen Damen in Verlorener Liebesmühe, Mercutio's, Benedicts und Beatricens, des Prinzen Heinrich und seiner Umgebung zu nennen. Der grosse Unterschied zwischen Lilly und Shakespeare auf dem Gebiete des Komischen ist, dass Lilly's Witz einseitig ist, Shakespeare dagegen den beschränkten Horizont seines Vorgängers unendlich erweitert hat und in seiner Komik alle Formen der Posse, des subjectiv Komischen und des Humors in reichster Fülle zur Darstellung gebracht hat. Aus diesem Reichthum wie aus der Ueberlegenheit der Gestalten bildenden Kraft Shakespeare's entspringt der weitere Unterschied, dass er komische Persönlichkeiten zu schaffen vermochte, Persönlichkeiten, die unwiderstehlichen Eindruck machen, wie denn Falstaff die Herzen mancher Interpreten, wie Hazlitts und anderer, so sehr gefesselt hat, dass sie dem Dichter über das Endschicksal ihres Lieblings einen Vorwurf machten. Der weite Horizont des Komischen bei Shakespeare wird durch die unermüdliche Weiterbildung des Dichters mit erklärt, die ihn auf dem ganzen Gebiete seiner Dichtung charakterisirt, während Lilly im Wesentlichen in dem Kreise seiner Jugend-

[1]) Hamlet 2, 2. Polonius: Wollt ihr nicht aus der Luft gehen, Prinz? Hamlet: In mein Grab? Polonius: Ja, das wäre wirklich aus der Luft. (Beiseit.) Wie treffend manchmal seine Antworten sind. Dies ist ein Glück, das die Tollheit oft hat, womit es der Vernunft und dem gesunden Sinne nicht so gut gelingen könnte.

dichtungen stehen blieb; Shakespeare nahm willig das Herkommen, die von Lilly und dem Zeitalter geliebte wortspielende, silbenstechende Manier auf und brachte die Clowns und Narren auf die Bühne; aber er gab ihnen einen tieferen Gehalt, eine reichere Weltanschauung; es ist ein grosser Unterschied zwischen den Spässen Dromio's von Syracus in der Komödie der Irrungen, der seinem zur Melancholie geneigten Herrn nach der ausdrücklichen Bemerkung desselben in müssigen Stunden zum Spassmachen dient, und dem liebevollen Tiefsinn des Narren im Lear, der in Thränen des tiefsten Schmerzes lächelt und in das Narrengewand seiner Witzreden gehaltvolle Warnung, Mahnung und den Reichthum der Spruchweisheit kleidet. So verband Shakespeare, was Lilly nie vermochte, den Humor mit dem Tragischen, und während der Humor einer Portia im Kaufmann von Venedig im Lichte der reinsten Heiterkeit glänzt, blickt aus Hamlets Humor die trübe Wolke der Melancholie.

Aber wie unermesslich auch Shakespeare auf dem Gebiete des Komischen, dann durch Seelen- und Gedankentiefe, wie durch Gestalten bildende Phantasie dem Hofdichter Lilly überlegen ist, es ist doch der Einfluss unzweifelhaft, den Lilly's Schriften auf Shakespeare's Darstellung ausgeübt haben. Das Drama der individualisirenden Charakteristik, in welcher Shakespeare so allgemein bewundert ist, liess den hohen Idealstil der Griechen nicht zu, und Shakespeare verwandte aus Gründen tiefgehender Charakterbildung in seinen Dramen in mannichfaltiger Weise auch die Prosa. Dass er es konnte, verdankte er dem Vorgange Lilly's.

Dieser hatte den Muth gehabt, seine Dramen mit Ausnahme der „Frau im Monde“ sämmtlich in Prosa zu verfassen. Auf diesen Muth Lilly's mit besonderer Betonung hingewiesen zu haben, ist das Verdienst Ulrici's. [1]) Was aber das beschränkte Talent Lilly's nicht leisten konnte, mit dieser Prosa verschiedene Stände und Personen mit ihren Gesinnungen und Stimmungen in unterschiedsvoller Individualität zu zeichnen, hat Shakespeare mit unvergleichlichem Reichthum vollbracht, und man mag die Abhandlung von N. Delius über Shakespeare's Prosa lesen, um diesen Vorzug in übersichtlicher Darstellung schärfer zu erkennen. Einen nicht minder bedeutenden Einfluss hat Shakespeare durch die Form der Lilly'schen Prosa erfahren, welche, unter dem Namen Euphuismus bekannt, so schwärmerisch geliebt und so heftig angegriffen worden ist. Dieser Euphuismus ist übertreibende und affectirte, im Wesentlichen höfische Re-

---

[1]) *Shakspeare's* Dramatische Kunst 1, p. 102 (3. Aufl.).

naissance. Er hat seinen Namen von jenem seltsamen Buche, mit welchem Lilly im Jahre 1579 seine schriftstellerische Laufbahn eröffnete. „Euphues, die Anatomie des Witzes" fand so viel Beifall, dass Lilly schon im Jahre 1580 eine Fortsetzung in lockerer Anknüpfung folgen liess: „Euphues und sein England". Beide Bücher sind tendentiös und didactisch; um für seine Absichten leichten Eingang zu finden, wählte der Schriftsteller eine Romanform, aber die Handlung ist dürftig, phantasielos, ohne interessirende Erfindung. Euphues (εὐφυής) ist ein junger Athener, der nach Neapel kommt, hier einen Freund Philautus gewinnt, durch seine witzige Beredtsamkeit die Geliebte desselben, Lucilla, zur Untreue verleitet, selbst die Untreue der Lucilla erfährt, mit dem getäuschten Freunde sich wieder versöhnt, und zuletzt sich wieder nach Athen zurückzieht. Im zweiten Theile „Euphues und sein England" finden wir die beiden Freunde auf der Reise nach England und in diesem Lande selbst; die misslingende Bewerbung des Philautus um Camilla mit dem Zauberapparate, die endliche Vermählung desselben mit Flavia bilden den althergebrachten Romanstoff, der nur durch die interessantere Geschichte von Cassander und Callimachus, welche die Freunde auf der Seereise vernehmen, wie durch den anziehenden Charakter der Iffida fesselnd unterbrochen wird. Der übrige Inhalt, für die didactischen Absichten Lilly's bei weitem die Hauptsache, besteht in Gesprächen, Briefen und Abhandlungen. Dass Lilly in dem zweiten Theile, in dem „Spiegel für Europa", den Euphues schreibt, seinem Vaterlande eingehende Betrachtungen und patriotische Huldigungen widmet und der Königin Elisabeth den herkömmlichen Zoll schmeichelnder Bewunderung darbringt, erwähnten wir schon früher. Seine übrigen paränetischen Betrachtungen beziehen sich auf Freundschaft und Liebe, Erziehung und Religion. Die Abhandlung „Euphues und sein Ephebus" ist fast ganz eine Uebersetzung von Plutarch's Schrift über die Erziehung. Gegen einen Atheisten vertheidigt Euphues die christliche Religion. Im Uebrigen wird die Philosophie empfohlen und gelehrt, wie mit ihrer Hülfe die Leiden des Lebens, Beraubung, Verbannung und Aehnliches, ertragen werden. Hierbei versetzt uns Lilly gern ins klassische Alterthum; die ethisch so fruchtbaren Anecdoten und Aussprüche griechischer Philosophen, durch deren Mittheilung Cicero seinen philosophischen Schriften eine so schmackhafte Würze giebt, sind ihm geläufig; der, wenn auch kritiklose Enthusiasmus für antike Schriftsteller, Geschichte und Mythologie lässt ihn nicht müde werden, seine Bilder und Gleichnisse aus diesem Gebiete zu wählen, wie wir es auch in seinen Dramen gefunden

haben. Hiermit haben wir eine Haupteigenschaft seines Stils bezeichnet; derselbe gehört der Renaissance an, aber er bleibt nicht in den Grenzen der Einfachheit; was Shakespeare im Hamlet von dem Schauspieler verlangt, die Bescheidenheit der Natur zu wahren, wäre für Lilly's Diction eine vergebliche Mahnung gewesen. Er liebt bei den Alten das Ueberladene und Geschmückte mehr als das Einfache und Natürliche, den Virgil mehr als den Homer, und man wird sich über diesen Geschmack in einem Zeitalter nicht wundern, in welchem die Gelehrsamkeit Julius Cæsar Scaliger's der Sprache Virgil's vor der Homerischen den Vorzug gab und den lateinischen Dichter mit einer Dame von Stande, den griechischen mit der unzierlichen Frau eines Bürgers verglich.[1]) Aber in der überladenen Häufung von Gleichnissen liebt Lilly nicht blos den antiken Stoff, vielmehr muss ihm auch eine entlegenere Gelehrsamkeit die unkritischen Schätze einer sagenhaften Naturgeschichte eröffnen und darbieten. Seine Neigung zur Häufung und Uebertreibung im bildlichen Ausdruck sucht nun den Parallelismus in der Rede mit Vorliebe auf, und das ungesunde Colorit des Affectirten wird durch die häufige Anwendung frappanter Figuren gesteigert. Das antithetische und contrastirende Element der Darstellung begegnet häufig; die rhetorische Frage wird oft angewandt; das Wortspiel mit der Alliteration und dem Reime kommt bis zur Ermüdung vor. In diesem Stile, der so augenfällig mit coquettirendem Schmuck auftritt, hat das Wort den Vorzug vor dem Gedanken, die Form vor dem Gehalte; um des Wortes willen entstehen in Lilly's Dramen Dialoge; der bildliche Ausdruck, nicht immer aus der Phantasie entsprungen, nicht immer ein nothwendiges naturgemässes Erzeugniss einer erhöhten oder leidenschaftlichen Stimmung, sondern ein Calcül des Verstandes, ist berechnet und daher erkältend. Der Euphuismus hat eine entschiedene Passion für die Symmetrie der Rede und für harmonische Proportionen; aber das Uebermaass der Anwendung hat auch hier die Monotonie zur Folge. Lilly kann sich selten dazu überwinden, einen Gedanken schlicht und einfach auszudrücken; die Absicht, interessant zu reden, ist stark sichtbar, und die Darstellung ist dadurch pretentiös, affectirt, raffinirt.

Zu diesem Euphuismus hatten die Zeitgenossen Lilly's ein zwiefaches Verhältniss. Formbegierig, wie das Zeitalter der Renaissance war, ergriff es in der aristokratischen Gesellschaft diesen auffallenden

---

[1]) Hallam, Introduction to the Literature of Europe etc. 2, p. 300.

schmuck der Rede mit Liebe; es wurde Hofton und der Redecharakter der vornehmen Gesellschaft, euphuistisch zu sprechen; aber nicht blos die Damen am Hofe der Elisabeth hätten sich für ungebildet gehalten ohne den Gebrauch der euphuistischen Redeweise, auch Gelehrte und Dichter huldigten einem Geschmacke, der, ohnehin in der Richtung des Zeitalters tief begründet, von Lilly nur bis zur Spitze eines Systems gesteigert war. Dem William Webbe, der im Jahre 1586 eine Abhandlung über englische Dichtkunst schrieb, war Lilly in seinem Euphues ein zweiter Demosthenes und Cicero, und die Dichter Thomas Lodge und Robert Greene haben in ihre Prosa-Erzählungen die gesuchten Formen der Lilly'schen Gleichnissrede aufgenommen, der Erstere schon in dem Titel seiner Erzählung „Rosalinde oder Euphues' goldne Hinterlassenschaft" die Bewunderung bezeichnet, mit welcher er den Roman Lilly's betrachtete. Dagegen haben die kritischeren Köpfe des Zeitalters bei Zeiten ihre Missbilligung der euphuistischen Uebertreibungen kund gegeben; Ben Jonson in seinem Lustspiel *Every Man out of his Humour* (1599) verspottete in dem Charakter des Fastidious Brisk den Euphuismus und dem Michael Drayton galt derselbe als die Sprache der Mondsüchtigen. [1]) In dem grössten Dichter des Zeitalters finden wir beide Richtungen: Shakespeare ist sichtbar von dem euphuistischen Sprachgeschmacke, der in höchster Blüthe stand, als der jugendliche Dichter nach London kam, tief berührt und stark gefesselt worden, und noch in seinen reifsten Dichtungen trägt manches ernst gemeinte Wort eine euphuistische Farbe. Auch in demjenigen Drama, in welchem der Dichter mehr als irgendwo durch Reflexionen bewiesen hat, wie tief er über die Gesetze seiner Kunst nachgedacht hatte, in dem Hamlet, spukt, wie der grosse Aesthetiker [2]) sagt, auch falscher, absurder Witz und Euphuismus. „Dahin gehören die Worte des Laertes, nachdem die Königin ihm in jener berühmten, tief stimmungsreichen Erzählung berichtet hat, wie Ophelia ertrunken ist; er sagt: „Zu viel des Wassers hast du, Schwester! Drum halt' ich meine Thränen auf!" Dies ist ein absurdes Concetto, das rein auf Rechnung des Dichters und seiner Zeitgenossen kommt." Dieser Zeitgeschmack liebte mit dem Euphuismus auch den Sonettenstil, welchen man aus Italien mit Vorliebe aufgenommen hatte, welcher eine dem Euphuismus durchaus verwandte Richtung entwickelte. Es ist charakteristisch für Lilly, dass sein Euphues seine

---

[1]) Vergl. *Arber, Euphues etc.*, London 1868, p. 17.

[2]) *Fr. Vischer, Kritische Gänge*, Neue Folge 2, p. 95.

ersten Abenteuer in Italien findet, dass derselbe — nach der S
platonischen Academie in Florenz — bei einem Gastmahle in
wart der Lucilla und des Philautus ein subtiles Gespräch ül
Ursprung der Liebe führt, wie in dem platonischen Gastm
Wesen des Eros vielseitig betrachtet wird. Mit solchen Nei
stand es im innigsten Zusammenhange, dass die Sonettend
zur Zeit Lilly's blühte und die Sprache Petrarca's und seine
folger in England so viel nachahmende Liebe fand wie nur
die römischen Dichter des Alterthums. Die pointirte Redewe
welcher Petrarca das Wesen seiner Liebe durch das Oxymo
zeichnet, das wortspielende Behagen, mit welchem er den
Laura mit lauro, aura u. s. w. in Verbindung gebracht hatte,
auf Englands Sonettendichter einen unwiderstehlichen Ei
Petrarca hatte gedichtet (Sonett 145): „Es spornt und züge
zugleich die Liebe, bald ist sie Glut und Kälte, Muth und
bald Huld und Zürnen, Hoffnung bald und Klagen.“ So
spruchsvoll ist der Zustand seiner Liebe, dass er (Sonett 1
sich sagt: „Ich kämpfe nicht und finde keinen Frieden; i
und hoffe, ich bin Eis und walle; ich will zum Himmel
Staub hinieden; ich halte Keinen und umarme Alle. Ich seh
und spreche stumm erscheinend; ich wünsche Tod und
unablässig; ich liebe, während Hass ich mir erkoren; von Sc
leb' ich und ich lache weinend.“ [1]) Aber nicht blos ein S
dichter wie Henry Constable hatte in seiner Diana (1594) in
Stile Petrarca's gedichtet, [2]) auch den erotischen Helden Shake
ist diese Sprache geläufig. Wenn Al. Schmidt bemerkt,
Romeo und Julie das Spiel mit Antithesen und die Ueberfi
Bildern mehr die Phantasie als das Herz beschäftigen, so g
sicher von Romeo's Gespräch mit Benvolio (1, 1) und sei

[1]) Vergl. Mézières, Prédécesseurs et Contemporains de Shakespea
1864, p. 69. Die Gedichte des Francesco Petrarca, übersetzt von W
Hannover 1866, p. 237, 189.

[2]) Man vergleiche folgendes Sonett dieses Dichters bei Al. Dyce
mens of English Sonnets, London 1833, p. 36:

> Den Himmel schaun und in der Hölle leben,
> Das Leben grüssend täglich neu zu sterben,
> Vor Glut vergehn und doch vor Kälte beben,
> Nach Sternen greifend tief im Grund verderben;
> Ein Labyrinth ohn' End' und Ziel durchirren,
> Mit Klag' und Thränen sich den Tag verbittern
> Und Weg' ersteigen, die nie abwärts führen,
> Und Riesen tödtend wie ein Kind doch zittern,

finition der Liebe; in ähnlicher Weise spricht Helena in Ende gut, Alles gut (1, 1) in ihrer gequälten Stimmung von „demüthigem Ehrgeiz und hochmüthiger Demuth, misstön'ger Harmonie und süssem Missklang, Treue und holdem Unstern“, wie wir diese Sprache auch in Lilly's Dramen finden. Man trifft sie bei Shakespeare in grosser Häufung so wie die gesammte euphuistische Richtung in denjenigen Dramen, in welchen der Dichter seine Neigung zum Sonett kund gegeben und diese Dichtungsform angewandt hat, in Verlorner Liebesmühe, Romeo und Julie, Ende gut, Alles gut. Von dem Drama „Verlorne Liebesmühe“ macht Gildemeister die feine Bemerkung: „Es ist als ob der Dichter die künstlich geschrobene Empfindungs- und Ausdrucksweise der feinen Welt seiner Zeit, den ganzen Sonetten- und Concettistil mit seinem conventionellen, phrasenhaften Damenkultus, mit seinem Hange zur galanten Vergötterung, mit seinem Behagen an dem äusserlich Technischen im Witzgefechte mit einem Schlage zugleich habe poetisch verklären und vernichten wollen.“ So sprechen auch Romeo und Julie bei ihrer ersten Begegnung auf Capulet's Feste in Sonettenform, und man glaubt die Freude zu empfinden, mit welcher der Dichter die zierlichen, bilderreichen Wendungen der feinsten Convention gebildet hat; aber Mercutio unterlässt nicht mit Spott (2, 4) auf Romeo hinzuweisen, welcher „die Melodien liebe, in denen sich Petrarca ergoss.“

Die freudige Zustimmung, mit welcher Shakespeare der Moderichtung der Sprache sich angeschlossen hat, lässt sich ganz unzweideutig in seinen episch-lyrischen Gedichten und zum Theil in seinen Sonetten wahrnehmen. Die Gegner Lilly's hatten das Uebermaass in der Anwendung der bildlichen Rede und der Parallelismen so wie das Gesuchte derselben getadelt; sie konnten diesen Tadel auch gegen den poetischen Stil richten, welcher in Venus und Adonis und in Lucretia herrscht. Das Uebermaass der Bilder bewirkt hier Ueberdruss; das Gesuchte des Ausdrucks steigert sich bis zum Geschmacklosen. Hier heisst der Mund die Retorte des Antlitzes, aus welcher wohlriechender Athem kommt (Venus und Adonis 74), die Seufzer und Sorgen bilden eine Säge, den Kummer vorwärts zu stossen und wieder zurück-

---

Zu darben und Hesperiens Frucht bewachen;
Getränkt mit Nectar doch vor Durst vergehen,
Im Fluche lebend steten Neid entfachen
Und Leid beklagen, das kein Mensch kann sehen;
Ist das die Lieb', sind das der Liebe Klagen,
So liebt mein Herz, denn dies muss es ertragen.

(Uebersetzt von Hedwig Hense.)

zuziehen (Lucretia 239), die Lilienhand liegt unter der Rosenwange u
betrügt das Kissen um rechtmässigen Kuss, und dieses schwillt a
beiden Seiten vor Aerger, weil es das Glück des Kusses entbehr
muss (Lucretia 56). Wie weit diese gesuchte Redeweise von d
Sprache der Alten, welche der Euphuismus um jeden Preis zu übe
bieten suchte, durch zu scharfes Gewürz sich entfernte, mag ei
Hinweisung auf eine sophokleische und eine homerische Stelle zeige
In einem herrlichen Chorgesange der Antigone 782 wird der Au
druck gebraucht, welcher auch in Horazens Dichtungen (Carm. 4
13, 8) überging, dass Eros auf den zarten Wangen der Jungfr
heimlich lauere; und Homer, um den schnellen Lauf des Paris u
Hector zu bezeichnen, gebraucht zweimal (Il. 6, 506—511; 15, 2
—68) das Gleichniss von einem Rosse, welches im Stalle von de
Bande sich losreist und mit stampfenden Hufen die Ebene durc
eilt, des Bades gewohnt in dem schön hinwallenden Strome; es i
stolz, hoch trägt es das Haupt, es fliegen die Mähnen rings um d
Hals ihm empor, es vertraut auf seine Herrlichkeit, und die Schenk
tragen es leicht dahin zu der Flur und der Weide der Stuten. D
schöne und einfache Anschauung des Sophokles kommt in äh
licher Weise auch in Venus und Adonis (Str. 41) vor; aber d
spitzfindige Ausführung verbunden mit dem Wortspiel *(Love)* athm
euphuistischen Geschmack.[1]) Mit der schönen Plastik der homerisch
Stelle mag man die Beschreibung vergleichen, welche Shakespea
in grosser Ausführlichkeit von dem losgerissenen Hengste des Ado
giebt; aber auch hier stört die Anschaulichkeit das geschmacklo
Gleichniss, dass die Nüstern des Rosses, wie aus einem Ofen, Dämp
hervorsenden (Str. 46). Der geniale Dichter, der in seinen lyrisch
Jugenddichtungen um jeden Preis dem Bestreben huldigt, durch Bi
und Gleichniss wie durch Häufung rhetorischer Künste dem G
schmacke des Zeitgeistes zu genügen, hatte noch nicht die Geset
des feineren Kunstsinns sich angeeignet, welchen, wie Schiller s
wahr sagt, nie der Reichthum, sondern die weise Oekonomie, n
die Materie, nur die Schönheit der Form, nie die Ingredienzien, n

---

[1]) Die Stelle lautet in Jordan's Uebersetzung (Shakespeare's Gedich
Berlin, 1861) p 174:

Doch spöttisch lacht hiezu der schöne Knabe,
Dass ihm ein Grübchen beide Wangen ziert,
Das ganz gewiss die Liebe selbst zum Grabe
Sich wählt, wenn sie das Leben einst verliert.
Sie wüsste wohl, sich diese Gruft erwerben,
Drin Liebe lebt, das hiesse niemals sterben.

die Feinheit der Mischung befriedigt.[1]) Aber bereits in den Sonetten war Shakespeare zu dieser Erkenntniss auf dem besten Wege. Zwar finden wir auch hier das bis zur Ermüdung durchgeführte Wortspiel (Son. 136, 137, 143), und die Häufung der Personificationen in Son. 99 möchte mehr jener Liebe zum Seltsamen, welche dem euphuistischen Geschmacke eigen ist, als dem ächten Kunstsinne entsprechen. In diesem Sonette hat nach der Darstellung des Dichters das Veilchen den süssen Duft aus dem Munde des Geliebten gestohlen, der stolze Purpur, mit welchem es seine zarten Wangen schmückte, stammte aus dem Blute des Geliebten, die Lilie hat ihre Weisse seiner Hand entwandt, der Majoran seine Locken, die Rosen stehen furchtsam auf den Dornen, die eine roth vor Scham, die andere weiss vor Schrecken, die dritte weiss und roth gemischt hat zu ihrem Raube auch noch den Athem des Geliebten hinzufügt, wofür ein Wurm sie straft. Noch mehr Blumen bemerkte der Dichter, aber keine sah er, die ihren Duft und ihre Farbe nicht dem Geliebten gestohlen hätte. In ähnlich spielender Darstellung, wenn auch im umgekehrten Verhältnisse, dichtete Samuel Daniel (1592), dass die Geliebte ihre schönen und grausamen Eigenschaften den Erscheinungen und Wesen der Natur sowie antiken Gottheiten zurückgeben möge, von welchen sie dieselben empfangen habe.[2]) Auf dieses Sonett Daniels könnten die tadelnden Worte bezogen werden, welche Shakespeare in seinen Sonetten gegen diejenigen Dichter richtet, welche in ihren Versen den Himmel selbst zum Schmucke gebrauchen, alles Schöne mit ihrem Schönen vortragen, welche stolze Vergleichungen paaren mit Sonne und Mond, mit der Erde

---

[1]) Werke in 12 Bänden (1840) 12, p. 351.

[2]) Das Sonett Daniels bei Al. Dyce, Specimens of English Sonnets, p. 20:

Gieb deiner Flechten Gold zurück dem Schacht,
Die Liebesbogen gieb Cytherens Knaben,
Dem Himmelszelt der Augensterne Pracht
Und lass den Osten deine Perlen haben,
Den Stolz der Hand gieb an das Elfenbein,
Arabiens Düften deines Hauches Süsse,
Der Wangen Roth Aurora's Morgenschein,
Der Thetis gieb zurück den Ruhm der Füsse.
Venus empfange deiner Anmuth Glanz,
Die süsse Stimme gieb zurück den Sphären,
Doch gieb den unbarmherz'gen Sinn auch ganz
Hyrcaniens Tigern und den grimmen Bären;
Dein hartes Herz gieb es dem Marmorstein:
So hört dein Quälen auf und meine Pein.

(Uebers. von Hedwig Hense.)

und des Meeres reichen Kleinodien, mit des Aprils erstgebornen Blumen und allen seltnen Dingen, die des Himmels Firmament in diesem weiten Erdenrunde einschliesst.[1]) Zürnt Shakespeare hier dem Uebermaass der bildlichen Rede, so wendet er sich in anderen Stellen, wie in Son. 76 tadelnd gegen den neumodischen Stil, die auffallende Phrase und Wortbildung. Er will, das ist ein wichtiges Bekenntniss in seinen Sonetten, wahr schreiben, denn die Wahrheit bedarf nicht der poetischen Färbung, da sie selber farbenächt ist, er stellt sein kunstlos armes Lied der kostbaren Phrase, die von allen Musen gefeilt ist, entgegen (vgl. die Sonette 21, 32, 85, 101). Der Dichter giebt damit über den Werth gesuchter Redekünste sein vollbewusstes Urtheil, welches auch seine dramatischen Personen aussprechen, und wie er den Gebrauch des Sonetts in seinen späteren Dramen gänzlich aufgiebt und die lautere Einfalt des schlichten Liedes, das die Spinnerinnen singen, den zusammengestoppelten Texten der flinken, schwindelschnellen Gegenwart gegenüber (Was ihr wollt 2, 4) bevorzugt, so spricht er durch den Mund dramatischer Personen seine Kritik auch über den euphuistischen Geschmack in voller Entschiedenheit aus. Ein solcher Kritiker des Wortes und der Rede ist schon Biron in „Verlorener Liebesmühe"; er hat wie sein Dichter dem Modeton sophistischer Sprachkünste gehuldigt, und um so glaubwürdiger sind die Worte, mit welchen er ihnen den Abschied giebt (5, 2):

Taftfloskeln, seidne Phrasen, Prunktiraden,
Plüschne Hyperbeln, glatte Künstelei —
All' diese Sommerfliegen heckten Maden
In meinem Hirn, Geschmeiss der Ziererei;
Hier schwör ich ihnen ab und schwör aufs neue
Beim weissen Handschuh einer weissern Hand:
In Zukunft kleid' ich meine Lieb' und Treue
In Ja und Nein von schlichter Leinewand.

(Uebers. von Gildemeister.)

Solche Kritiker der Rede sind, characteristisch für den Dichter, jene verstandesscharfen Narren, wie Feste in Was ihr wollt, jene feinen Kenner und Beurtheiler von Dichtung und Theater, wie Hamlet, jene derben und starken, auf Thaten gestellten Charaktere, wie Faulconbridge und Percy. Mercutio liebt es noch, wie wir es in Lilly's Dramen finden, sich ans Wort mit seinem Witze spielend zu heften,er er ab ist auch voller Hass gegen die „albernen, lispeln-

[1]) *Son. 21.* Bodenstedt's Uebersetzung p. 131, No. 114.

den, affectirten Phantasten, diese neuen Fremdwörtergecken" (2, 4), welche auch von Hamlet und Horatio verspottet werden.[1]) Feste in „Was ihr wollt" (4, 1) kritisirt spottend die Redewendung des Sebastian: „Lüfte deine Narrheit anderswo." „Meine Narrheit lüften!" ruft er aus, „ich fürchte,, die Welt, dieser grosser Tölpel, wird am Ende noch ein Zieräffchen. Ich bitte schön, knüpfe deine Fremdthuerei auf und sage mir, was ich meinem gnädigen Fräulein lüften soll. Soll ich ihr lüften, dass du kommen willst?"[2]) So feine Redensarten, zu welchen in demselben Drama (3, 1) auch das „Düfte regnen" gehört, imponiren sehr bezeichnend dem Junker Andreas so sehr, dass er sie sich merken will; derselbe Narr Feste aber parodirt sie auch dadurch, dass er nicht mehr das Wort „Horizont", weil zu abgetragen, brauchen, sondern „Himmelsgewölbe" dafür sagen will.[3]) Der Narr in „Ende gut, Alles gut" (5, 2) kritisirt die Metaphern. Die haarspaltende Manier des Todtengräbers veranlasst den Hamlet zu dem Ausrufe (5, 1): „Wir müssen nach der Schnur sprechen, sonst hetzt er uns mit Wortspielen zu Tode. Beim Himmel, Horatio, unsere Zeit ist so überbildet, dass der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt." Eine ähnliche Bemerkung hatte schon Lorenzo im Kaufmann von Venedig (3, 5) gemacht und versichert, Narren von höherem Rang zu kennen, die um ein eitles Wort die Sache opferten. In der schärfsten Weise hat Hamlet, der in der Unterschrift seines Briefes an Ophelia wohl mit ironischer Absicht euphuistisch ist,[4]) die „goldenen" Worte, den „Modeschwatz" der Wasserfliege Osrick verhöhnt. Festtagswitz nennt Portia die sublime Redeweise; Feiertagsredensarten, Wortdrechslerthum, — mit solchen Bezeichnungen kritisirt Benedict in Viel Lärmen um Nichts die euphuistischen Redekünste.[5]) Der derbe Percy, welcher einen Leuchter drehn und trockne Räder an der Achse knarren lieber hört als affectirte Poesie, verhöhnt die „Zuckermasse der höflichen Redensarten", welche Bolingbroke gebraucht hatte, wie es scheint, auch sprachlich,[6]) und der kraftvolle Humor eines Faulconbridge verspottet

---

[1]) Vgl. Tschischwitz, Shakespeare's Hamlet 5, 2, p. 181, Not. 1.

[2]) Uebersetzung von Gildemeister. In ähnlicher Weise sagt Hamlet, die gezierte Redeweise Osricks verspottend (5, 2): „Warum hüllen wir den Cavalier in unsern rauheren Hauch?"

[3]) Was ihr wollt, übersetzt von Gildemeister 3, 1, p. 53. Vgl. Delius, What you will 3, 1 p. 51, Not. 12.

[4]) Vgl. Delius' Hamlet 2, 2, p. 55, Not. 34.

[5]) Kaufmann von Venedig 2, 9. Viel Lärmen um Nichts 5, 2; 2, 3.

[6]) *Henry IV. I, 1, 3 Delius* p. 33, Not. 61.

bitter die überaus gezwungene wortspielende Manier, mit welcher Ludwig seine vermeintliche Liebe zu Blanca ausspricht (König Johann 2, 2, Delius p. 41), und parodirt den Schwulst vortrefflich, in welchem der Bürger von Angers spricht (2, 2 Delius p. 40).

Diese spottende Kritik hätte Shakespeare den genannten dramatischen Personen nicht in den Mund legen können, wenn er nicht selbst das klarste Bewusstsein von dem Werthe der euphuistischen Redekünste gehabt hätte. Aber der Eindruck, welchen der Dichter in seiner Jugend durch die Herrschaft des Euphuismus erfahren hatte, war so tief gewesen, dass auch in seinen besten und reifsten Dramen der zuweilen allzufeine Ausdruck noch an die Macht jener Jugendeindrücke erinnert. Shakespeare gebraucht daher auch in seinen besten Dramen jene für den heutigen Geschmack seltsamen Bilder, welche wir auch bei Lilly finden, und wenn er den Stoff derselben nicht unmittelbar aus den Volksanschauungen schöpfte, waren Lilly's Schriften selbst die Quelle für seine Benutzung. Sie waren es auch vielleicht für andere zum Theil sehr schöne, zum Theil hässliche Anschauungen. Der Reichthum des bildlichen Ausdrucks blieb zu jeder Zeit eine geliebte Eigenschaft von Shakespeare's Dichtung. Aber es darf nicht vergessen werden, dass er diesen Reichthum der Veranschaulichung tiefsten Seelenlebens unterthänig machte, dass er den Euphuismus überhaupt zur Charakteristik bestimmter Personen verwandte, dass er von demselben namentlich für seine witzigen und komischen Personen Gebrauch machte und ihn dadurch unter das Licht parodirender Kritik stellt.

Der Vorwurf, welchen die Zeitgenossen, wie Michael Drayton, der Seltsamkeit und Ueberladenheit des bildlichen Ausdrucks in Lilly's Schriften gemacht hatten, wird der heutige Leser ganz besonders als eine Wahrheit empfinden. Eine Fülle von Notizen aus dem Gebiete der Natur, welche vor der Wahrheit und Kritik nicht Stand halten, wird zu Gleichnissen verwendet; die unglaublichen Eigenschaften des Steines Cylindrus und des Steines von Sicilia (Euphues in Arber's Ausgabe p. 73, 56), des Steines, welcher auf dem Berge Tmolus entsteht und die Keuschheit schützt, der Pflanze Araxa, welche der Jungfräulichkeit schadet (77, 78) des Fisches Scolopidus, welcher beim Zunehmen des Mondes weiss ist wie Schnee, beim Abnehmen schwarz wie gebrannte Kohle (p. 89), eines Flusses in Arabia, welcher Gold in Schlacken und Schmutz in Silber verwandelt (p. 310), und viele andere Seltsamkeiten sollen die Rede im Euphues zieren und interessant machen. Das Uebermaass der Gleichnisse, oft in der Form des Parallelismus ausgedrückt, mag folgende Stelle veranschau-

lichen. Lucilla im Euphues erinnert ihre Verehrer daran, dass es mehr Gefahren in der Liebe giebt als Hasen auf dem Athos, erwähnt viele Frauen des Alterthums, welche wie Dido, Ariadne und andere von Fremden getäuscht wurden, und bemerkt: „Es ist gewöhnlich und beklagenswerth zu sehen, wie die Arglosigkeit überlistet wird, und wie diejenigen, welche die meiste Gewalt besitzen, am meisten von Bosheit angesteckt sind. Die Spinne webt das feine Gewebe, um die Fliege zu fangen, der Wolf nimmt ein freundliches Gesicht an, um das Lamm zu zerreissen, der Falk stösst auf das Rebhuhn, der Adler schnappt nach der Fliege. — Ich habe gelesen, dass der Stier, wenn er an einen Feigenbaum gebunden wird, seine Stärke verliert, dass ganze Heerden von Rothwild stille stehen und umherschauen, wenn sie einen süssen Apfel wittern, dass der Delphin durch den Klang der Musik ans Ufer gezogen wird. Es ist daher kein Wunder, dass, wenn man wilde Hirsche mit einem Apfel fängt, ein zahmes Mädchen durch eine Blume gewonnen wird, — dass, wenn man den schnellen Delphin durch harmonische Töne heranlockt, die Frauen durch die Melodie der menschlichen Rede bestrickt werden."[1])

Von jenem Stoffe aus einer fabelhaften Naturgeschichte, den wir im Uebermaass bei Lilly zum Gleichniss verwandt finden, sehen wir auch Einiges von Shakespeare gebraucht. Die treffliche Sentenz in Wie es euch gefällt 2, 1:

> Süss ist die Frucht der Widerwärtigkeit,
> Die, gleich der Kröte, hässlich und voll Gift,
> Ein köstliches Juwel im Haupte trägt,

enthält eine Anschauung von der Kröte, die wir auch bei Lilly finden.[2]) Wenn Hamlet zu dem König sagt, er lebe von dem Chamäleonsgericht, er esse Luft, so konnte Shakespeare diese Anschauung, welche schon in den beiden Veronesern (2, 4) gebraucht war, auch aus Lilly schöpfen.[3])

---

[1]) Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen, übersetzt von Liebrecht, p. 433. — Euphues ed. Arber p. 78.

[2]) Euphues (Arber's Ausgabe) p. 53: The foul Toade hath a faire stone in his head. Eine andere Stelle führt Delius zu As you like it 2, 1, p. 36, Not. 4 aus Fenton's Secret Wonders of Nature (1569) an.

[3]) Dass die Anschauung auch dem Volksglauben angehörte, siehe bei Elze, Shakespeare's Hamlet 3, 2, § 120, p. 194. Bei Lilly heisst es im Endimion 3, 4 (Fairholt 1, p. 45): Love is a camelion, which draweth nothing into the mouth but aire and nourisheth nothing in the body but lungs.

Auch die Vorstellungen vom Pelikan, den Laertes im Haml (4, 5) den Lebensopferer nennt, vom Basilisken, der durch seine Blick tödtet (Wintermärchen 1, 2), beide zum Bilde verwandt, sin Shakespeare mit Lilly gemeinsam. [1]) Nicht einer sagenhaften Natur geschichte gehört das Bild an, in welchem Claudius im Hamlet sein Seele einem Vogel vergleicht, der auf der Leimruthe gefangen sich loszumachen sucht und nur mehr verstrickt wird. Dasselbe Bild findet sich mit anderen bei Lilly. [2]) In einer höchst ausgeführten Weise benutzte Shakespeare in Heinrich V. (1, 2) den Staat und die mannichfaltige Arbeit der Bienen zu einem herrlichen Gleichnisse und stimmte darin mit Lilly, obwohl ihn weit hinter sich lassend, überein. [3]) Häufig und wie es scheint mit Vorliebe hat Shakespeare die Anschauung vom Wurme, der die zarte Knospe zernagt, zu schönen Bildern verwandt; man findet Aehnliches auch bei Lilly. [4]) Auch solche Anschauungen, welche der Beobachtung des Menschenlebens angehören und dem bildlichen Ausdruck dienen haben beide Dichter gemein, nur dass Shakespeare Alles zur höheren Poesie gestaltet. „Du lieber Gott, uns Arme so zu höhnen", ruft Heinrich V. (4, 3) aus, „der Mann, der einst des Löwen Haut verkaufte, als er noch lebte, kam beim Jagen um." Schwächer sind die Worte Lilly's. [5]) Die Wahrnehmung des letzteren im Euphues, [6]) dass ein zerbrochenes Bein, wieder zusammengefügt, stärker sei, als es jemals war, gebraucht Jago zu höchst individuell ausgeführtem Bilde in Bezug auf Othello's und Cassio's Freundschaft (2, 3, Delius

---

[1]) Vgl. Rushton, Shakespeare's Euphuism p. 9. 70.

[2]) Euphues (Arber) p. 157: He that seeketh the depth of knowledge, is as it were in a laborinth, in the which the farther he goeth, the farther he is from the end: or like the bird in the limebush, which the more she striveth to get out, the faster she sticketh in. Die Stelle im Hamlet, die Verzweiflung der Uebersetzer, lautet (3, 3): O limed soul, that, struggling to be free, art more engaged. In dem 20. Gedicht des „Verliebten Pilgers" (Delius 7, p. 223), dessen Verfasser freilich zweifelhaft ist, finden sich ähnliche Anschauungen von der Nachtigall, namentlich der Ruf Tereu, wie wir sie in dem Drama Lilly's Campaspe V, 1, Fairholt 1, p. 139 antreffen.

[3]) Die Stelle Lilly's im Euphues (Arber p. 262) hat bereits Delius angeführt in Henry V. p. X., vgl. p. 30, Not. 47.

[4]) Stellen bei Shakespeare hat Regis, Shakespeare-Almanach p. 329, gesammelt; wir fügen noch Romeo und Julie 1, 1 und König Johann 3, 4 hinzu Bei Lilly vgl. Euphues p. 190, 231.

[5]) Euphues (Arber) p. 273: Unto the which time, I trusted so much, that I sold the skinne, before the Beaste was taken, reckoning without mine hoast etc.

[6]) Vgl. Rushton p. 18.

p. 61). Wie sehr die bildliche Sprache Shakespeare's zu bewundern ist, es ist doch einzuräumen, dass der Dichter dem Geschmacklosen nicht immer aus dem Wege geht. Die Worte des Erzbischofs in Heinrich IV. (2, 1, 3), in welchem er die blinde Menge dem gemeinen Hunde vergleicht, der das von ihm Ausgespieene wieder frisst und danach heult, sind sehr hässlich, und noch hässlicher ist dieselbe auf Euphues angewandte Anschauung bei Lilly.[1]) Die Benutzung antiker Mythologie, Sage und Geschichte ist beiden Dichtern wie dem ganzen Zeitalter eigen und wir haben früher gesehen, mit welcher ausserordentlich individualisirenden Genialität Shakespeare auf diesem Gebiete der Renaissance herrscht; wenn seine Witzbolde die antike Sage mit dem Niedrigen verbinden, wie in einer Stelle in Maass für Maass, (3, 2 Delius p. 61, Not. 11) mit den Pygmalionsbildern geschieht, so gab zu der letzteren vielleicht eine Stelle Lilly's im Euphues die Veranlassung.[2]) — In Bezug auf die Form des bildlichen Ausdrucks hat Shakespeare mit Lilly die Häufung, Fülle und Ueberfülle gemein, nur ist der Unterschied, dass bei dem ersteren diese Häufung oft als Berechnung des Verstandes erkältet und zum Theil müssig ist, bei dem letzteren dagegen, wenn er auch zuweilen das Maass überschreitet, die Empfindung und Leidenschaft und die mit derselben verwandte Phantasie die Erzeugerin des bildlichen Ausdrucks ist und die Charakteristik demselben seine Bahnen anweist. Die Leidenschaft des Zeitalters für den bildlichen Ausdruck, eine hervorragende Eigenschaft des Euphuismus, hat auf Shakespeare's Phantasie höchst fruchtbar gewirkt und in der Sprache seiner dramatischen Dichtung ihren reichsten, mannichfaltigsten und kühnsten Ausdruck gefunden. Shakespeare ist der bilderreichste Dichter, dem in unserer Dichtung nur Goethe zu vergleichen ist: aber dieser, der ächte Sohn der Phantasie, konnte schon in der Jugend den Clavigo schreiben, in welchem man nur äusserst selten einen bildlichen Ausdruck entdecken wird, und seine Neigung zu bildlicher Rede wurde durch die geliebten antiken Vorbilder zur Mässigung gezügelt, während der Hinblick auf die antiken Dichtungen Shakespeare's Liebe zur Bildlichkeit nur steigerte. Aber auch bei ihm ist die euphuistische Bilderfülle in unzähligen Stellen von dem reinsten Schönheitsgefühle beherrscht und entspringt aus mannichfaltigen und tiefen Gemüths-

[1]) Rushton, Shakespeare's Euphuism p. 44: With what face, Euphues, canst thou returne to thy vomit, seeming with the greedy hound to lap up that which thou diddest cast up.

[2]) *Vgl. Rushton p. 44.*

zuständen. Der Parallelismus, den Shakespeare liebt, wie Lilly, nimmt sich doch ganz anders aus als im Euphues, wenn in der bedrängtesten Lage, in angsterfülltem Zustande Antonio im Kaufmann von Venedig ausruft (4, 1):

> Ihr mögt so gut hintreten an den Strand,
> Die Flut von ihrer Höh' sich senken heissen;
> Ihr mögt so gut den Wolf zur Rede stellen,
> Warum er nach dem Lamm das Schaaf lässt blöcken;
> Ihr mögt so gut der Bergestanne wehren,
> Ihr hohes Haupt zu schütteln und zu sausen,
> Wenn sie des Himmels Sturm in Aufruhr setzt;
> Ihr mögt so gut das härteste bestehen
> Als zu erweichen suchen — was wär' härter? —
> Sein jüdisch Herz.

Solche Beispiele sind bei Shakespeare überaus zahlreich. In seiner Neigung zur Häufung und Fülle schreitet der Dichter fort zum „Ueberpathetischen und Visionären", aber mit Nothwendigkeit entspringt die Steigerung der bildlichen Rede aus der Charakterbeschaffenheit und Stimmung der dramatischen Personen. Die Vision Macbeth's, in welcher er sich die Folgen der Ermordung Duncan's in gehäuften und colossalen Bildern vergegenwärtigt (1, 7), ist getadelt worden, aber sie entspricht charakteristisch dem Wesen eines Mannes, dessen Phantasie, immer stark und rege, auch sonst von Visionen beherrscht wird. [1]) Der leidenschaftliche Schmerz, der sich bis zum Wahnsinn steigert, liebt es sein Wesen sich in Bilderfülle zu gestalten, wie es mit psychologischer Wahrheit Constanze im König Johann und Richard II. thun, und wenn Shakespeare im Gebrauch des bildlichen Ausdrucks auch das Niedrige zu verwenden nicht verschmähte, sondern häufte, wie in den Personen Shylock's und Falstaff's, so war die Beschaffenheit der Bildung und Gesinnung dieser Charaktere der Maasstab, mit welchem er die Sphäre des bildlichen Ausdrucks mit charakterisirender Sicherheit bestimmte.

Auch die übrigen Bestandtheile des Euphuismus verwandte Shakespeare gern zur Charakteristik seiner dramatischen Personen. Es ist bekannt, dass der Euphuismus in Shakespeare's Zeitalter als Sprache des Hofes beliebt war. Der Dichter übertrug daher diese Sprache gern auf Fürsten und Höflinge, zugleich die Stimmung

---

[1]) *Man* vergleiche die vorzügliche Erklärung der bezeichneten Stelle im *Macbeth in Fr.* Vischer's Aesthetik 3, p. 1237.

und Bildung derselben durch das Wort individualisirend. Wir wundern uns nicht, wenn der König in „Verlorener Liebesmühe“, dessen ungesunde Geistesrichtung schon in der Absicht eines gelehrten Klosterlebens sich kundgibt, seine Rede gleich im Anfange des Dramas mit wortspielender Redezier beginnt und danach trachtet, dass der Ruhm in erzner Schrift auf seinem Grabe lebe und ihn „ziere in des Todes Unzier.“ Der König in „Ende gut, Alles gut“ ist durch lange Krankheit in sein Inneres gedrängt worden; seine Neigung zu moralischen Betrachtungen, wie sie sich vor allem in der liebevollen Erinnerung an den Charakter des verstorbenen Grafen Roussillon erweist, führt ihn nicht bloss zu sehr feiner Rede [1]), sondern auch im Gebrauche der beliebten (euphuistischen) Gegensätze zu mehr als gesuchten Worten, namentlich in dem letzten Verse folgender Stelle:

So schätzen wir
Was ernst geschätzt sein will, leichtsinnig ab,
Verstehn es erst, stehn wir an seinem Grab.
Den Freund oft morden wir, uns selber Feind,
Und nachher wird sein Staub von uns beweint:
Die Liebe dann erwacht und sieht's mit Graus,
Hass schläft beschämt sein Mittagsschläfchen aus (5, 3). [2])
(Uebersetzung von Herwegh.)

Den König Claudius im Hamlet, der sein Verbrechen hinter einem gleissnerischen Wesen zu verbergen sucht, charakterisiren [3]) unter

---

1)
Plutus selbst,
Der die Tinktur, viel Gold zu machen, kennt,
Kennt das Mysterium der Natur nicht besser
Als ich den Ring (5, 3).

2) Die letzten zwei Verse lauten in der Folioausgabe:
Our own love, waking, cries to see what's done,
While shameful hate sleeps out the afternoon.

Sie sind von Delius, All's well that ends well 5, 3, Not. 21 p. 99, richtig erklärt worden. Wegen Unklarheit beanstandet, ist der letzte Vers in der revidirten und theilweise neu bearbeiteten Schlegel-Tieckschen Uebersetzung Bd. 11, p. 470, 496 von W. Hertzberg, dessen Verdienste um Shakespeare anerkannt sind, durch Conjectur verändert und das Wort „hate“ getilgt worden. Dadurch ist der scharfe Gegensatz von „love waking“ und „hate sleeps“, den der Dichter beabsichtigte, verloren. Die scharfen Gegensätze beherrschen die ganze Stelle. Sie beginnen mit „trivial price“ und „serious things“, setzen sich fort in „not knowing“ und „know, destroy“ und „weep“ und schliessen consequent mit „love waking“ und „hate sleeps“. Ein ähnlicher Gedanke, durch einen einfachen Gegensatz ausgedrückt, findet sich bei Horat. carm. 3, 24: Virtutem incolumem odimus, sublatam ex oculis quaerimus invidi.

3) Fr. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge 2, p. 106.

vielen andern antithetischen Wendungen die affectirten Worte (1, 2): „So haben wir denn unsre weiland Schwester, jetzt unsere Königin — — mit unterdrückter Freude, so zu sagen, mit einem Freude verkündenden und mit einem Thränen vergiessenden Auge, mit Leichenjubel und mit Hochzeits-Todtenklage, in gleichen Schalen wägend Leid und Lust, zur Eh' genommen.“ Die Sprache Richard's II., namentlich in den Stellen, in welchen er sich phantasievoll wühlend in seinen Schmerz vertieft, ist voll von Wortspielen, Concepten, Antithesen; aber diese dienen, wie bereits Gervinus [1]) bemerkte, zur tiefsten Charakteristik des Königs, der in seinem Unglück gleichsam zu seinem Wahlspruche den Satz machte: „Ein Fürst, der Sklav des Grams, soll Gram als Fürsten ehren“ (3, 2). Gesteigert zum Zwecke des Lächerlichen ist die euphuistische Sprache in einer Anzahl von Höflingen. Die Parolles, Rosenkranz, Güldenstern, Osrick, Polonius sind wahlverwandte Seelen; sie suchen die innere Leere und Charakterlosigkeit durch das Uebermaass einer affectirten Sprache zu verdecken. Parolles und Güldenstern begegnen sich in dem Gebrauche höchst ähnlicher affectirter Bilder; um die hervorragende Rolle zu bezeichnen, die er einigen jungen Herren zuschreibt, sagt Parolles von denselben: „die Gegenwart trägt sie an ihrer Mütze“ *(they wear themselves in the cap of the time*, 2, 1 Delius p. 34, Not. 18). In ähnlicher Geziertheit bezeichnet Güldenstern sein und Rosenkranzens mittelmässiges Glück mit den Worten: „Glücklich, dass wir nicht überglücklich sind; wir sind der Knopf nicht von Fortuna's Mütze“ (Hamlet 2, 2). In diese Redeweise geht zu weiterer Kennzeichnung der Fortuna mit dem Behagen der Verhöhnung Hamlet ein, wie der Narr in „Ende gut, Alles gut“ die in Bezug auf Fortuna gebrauchten Metaphern des Parolles (5, 2) kritisch beleuchtet. Hamlets verspottende Kritik der Redeweise Osricks erwähnten wir schon früher; aber auch die Königin im Hamlet verlangt von dem „euphuistisch abgeschmackten, der Zeit dienenden Halbschelm“ [2]) Polonius, der es liebt, sich in der geschwätzigen Phrase zu ergehen, „mehr Inhalt, weniger Kunst“ (2, 2), und der Mann selbst sieht sich veranlasst, seine pointirte Redewendung: „Toll ist er, das ist wahr; wahr ist's, 's ist Schade; und Schade, dass es wahr ist“, als eine thörichte Figur zu bezeichnen, obwohl er das Spiel mit den Worten „Grund, Defect und Defectiv-Effect“ nicht unterlassen kann (2, 2). — Aber auch ohne die Beimischung des Lächerlichen sprechen und erzählen Hof-

---

[1]) Shakespeare (1849) 2, p. 162.

[2]) *Fr.* Vischer a. a. O. p. 106.

ente in Shakespeare's Dramen in euphuistischer Prosa; man mag ie Unterredungen z. B. der französischen Edelleute in Ende gut, lles gut (4, 3), der Hofleute im Cymbelin (1, 5) und im Winterärchen (5, 2) durchgehen und man wird Beispiele des euphuistihen Ausdrucks antreffen, welche zu nichts weiter dienen, als die ofsprache zu charakterisiren.

Mit besonderer Liebe hat Shakespeare den Euphuismus zu mischen Zwecken verwandt und auch dadurch genügend bewiesen, e hoch sein Bewusstsein über die Herrschaft dieser Sprechweise h erhoben hatte. Falstaff lehnt seinen Witz nicht bloss an den önig Cambyses von Preston an, auch die bildliche Rede Lilly's und e Neigung zur Anführung von Sprichwörtern wird Gegenstand iner witzigen Parodie. Der von der Kamille hergenommene Vereich im Euphues ist höchst ernsthaft gemeint; in Falstaff's Munde rkehrt sich der Gebrauch desselben zur Komik.[1]) Das triviale richwort im Euphues, dass das Pech besudelt, verwendet Falstaff ter Berufung auf alte Schriftsteller, bei welcher er Lilly im Sinne haben scheint, in scheinbarem Ernst zu scherzhaftem Vergleiche.[2]) uch Frau Hurtig führt Ausdrücke aus dem Euphues im Munde, elche mit der Replik von Dortchen Lakenreisser eine komische rbe bekommen haben: wir meinen den Satz Lilly's „Frauen sind e schwächeren Gefässe.“[3]) Die Häufung der Gleichnisse, bei Lilly überaus beliebt, erfährt ihre parodische Kritik durch den Mund s witzigen Prinzen Heinrich, der in diesen Dingen dem Falstaff ch überlegen ist. Wenn von beiden die Melancholie Falstaff's rch eine Reihe von Vergleichungen witzig illustrirt ist, frägt der rinz noch: Was meinst du zu einem Hasen oder zu der Melancholie s Stadtgrabens *(Moorditch)*? und Falstaff muss gestehen, dass r Prinz die abschmeckendsten Gleichnisse von der Welt habe (Hein-

---

[1]) Heinrich IV. 1, 2, 4. — Die Stelle Lilly's im Euphues p. 46 in Arber's isgabe.

[2]) Euphues, Ausgabe von Arber, p. 111: He that toucheth pitch, shall be filed. Falstaff in Heinrich IV. 1, 2, 4: Es giebt ein Ding, Heinrich, wovon du tmals gehört hast, und es ist vielen in unserm Lande unter dem Namen Pech bennt. Dieses Pech, wie alte Schriftsteller berichten, pflegt zu besudeln: so auch e Gesellschaft, in der du verkehrst. Vgl. Love's Labour's Lost 4, 3, Delius p. 49.

[3]) Euphues (von Arber) p. 78: Men are always laying baites for women, ich are the weaker vessels. Henry IV. II, 2, 4 (Delius p. 48) sagt Frau irtig zu D. Lakenreisser: one must bear, and that must be you: you are the eaker vessel: as they say, the emptier vessel. Diese erwidert: Can a weak npty vessel bear such a huge full hogshead?

rich IV, 1, 1, 2). Der Häufung der bildlichen Bezeichnungen, mit welchen Falstaff die Gestalt des Prinzen charakterisirt, setzt der letztere die Kritik entgegen: „Gut, verschnauf dich ein Weilchen und lege wieder los, und wenn du dich erschöpft hast in schlechten Vergleichungen, so lass dir Folgendes sagen" (Heinrich IV, 1, 2, 4). Die Anwendung der rhetorischen Frage, welche in der Diction des Euphues so häufig ist und namentlich auch sententiös verwandt wird,[1]) wird von Falstaff und Heinrich zu komischen Effecten verwandt. „Soll die glorreiche Sonne des Himmels ein Strauchdieb werden und Brombeeren naschen? Eine nicht aufzuwerfende Frage. Soll der Sohn Englands ein Dieb werden und Beutel schneiden? Eine allerdings aufzuwerfende Frage." Zu diesen Worten von rhetorischer Färbung (Heinrich IV. 1, 2, 4) kann als Parallele angeführt werden die Charakteristik, welche der Prinz in der Person seines Vaters von Falstaff in rhetorischen Fragen giebt: „Worin ist er gut als im Sekt-Kosten und Trinken? worin sauber und reinlich als im Kapaunen-Vorlegen und Essen? worin geschickt als in Kniffen und Pfiffen? worin pfiffig als in Spitzbüberei? worin spitzbübisch als in allen Dingen, worin löblich als in gar nichts?" (I, 2, 4). Das antithetische Element des Euphuismus hat Shakespeare überhaupt geliebt; nicht bloss Charaktere, welche wortfertig sind wie Biron und bei aller Melancholie das Spiel mit Worten lieben wie Romeo, namentlich während seiner Neigung zu Rosalinden, wenden die antithetische Sprache an, auch der Unwille und der Ernst kleiden ihre Mahnungen in solche Formen: es ist von einschneidender Bedeutung, wenn Heinrich IV. (II, 4, 4) seinem Sohne gegenüber sagt: „Mein armes Reich, von heimischen Hieben wund, wenn all' mein Sorgen nicht der Wüstheit wehrte, wie wird's dir gehn, wenn Wüstheit sorgt für dich", oder der Bischof Carlisle zu Richard II. (3, 2): „Mein Fürst, kein Weiser klagt um's heut'ge Weh, nein, heut' noch beugt er vor dem Weg zum Klagen." Dass aber diese Ausdrucksweise gern zu komischen Zwecken verwandt worden ist, mag wieder der bei seiner Brautwerbung in gewohnter Heiterkeit auftretende Heinrich und ausserdem Falstaff zeigen. Der erstere sagt zu Katharina (Heinrich V. 5, 2), dass er zwar nicht der beste Gesell unter allen Königen, wohl aber der beste König aller guten Gesellen sei; und Falstaff, dem der Lord-Oberrichter vorwirft: „Eure Mittel sind schmal und

---

[1]) Vgl. die Stellen im Euphues (Arber's Ausgabe p. 40, 53, 54, 77, 91, 100, 111, 153).

ır verschwendet stark", antwortet mit gewohnter Zungenfertigkeit: [ch wollte, es wäre anders. Ich wollte, meine Mittel wären stark ıd meine Stärke verschwände."

Wie sehr der Euphuismus das Wortspiel liebte, ist eine be- ınnte Thatsache und wird durch viele Stellen in Lilly's Dichtungen läutert. Shakespeare folgte dem Zuge der Zeit und hat das Wort- iel aus Behagen an der Sache angewandt, wie das Sonett 136 weist; er gebrauchte es auch in der Form des tragischen Witzes. ɜn sterbenden Gaunt, der in Richard II. (2, 1) mit seinem Namen ielt, wie es auch Ajas bei Sophokles (Aj. 430 Schn.) in einer ɜniger umfangreichen Weise thut, frägt Richard, ob Kranke so mit rem Namen spielen, und er erhält die psychologisch so tiefe Ant- ɔrt, dass Elend es liebt, sich selbst zu verspotten. Es ist dem ortspiel verwandt, wenn in dem 1594 erschienenen Drama *The true ragedy of Richard the Third* in elf auf einander folgenden Versen s Wort *revenge* zehn Mal am Schlusse jedes Verses gebraucht rd;[1]) in der Tragödie Locrine findet man eine solche Wieder- lung desselben Wortes in zwei Stellen; Shakespeare selbst hat in ɔnig Johann den effectvollen Redner von Angers, welchen Faulcon- idge verspottet, in ähnlicher Weise sprechen lassen, und mit dem ıchdruck des Aergers wiederholt Percy in Heinrich IV. (I, 1, 3) n Namen Mortimer. Aber nirgends macht diese Redeweise einen schönen Eindruck als in Portia's Munde, wenn sie zu Bassanio gt (5, 1):

> Und hättet ihr gekannt die Kraft des Rings,
> Halb deren Werth nur, die euch gab den Ring,
> Und eure Ehre, hangend an dem Ring,
> Ihr hättet so nicht weggeschenkt den Ring.

ɜ liegt in diesen Worten eine heitere und liebenswürdige Parodie des ıssanio, der in derselben Weise gesprochen hatte. Dem Charakter aber ɪr geistreichen und witzigen Personen des Lustspiels steht es wohl an, it Worten zu spielen. Die Beliebtheit der Sache mochte den Dichter ranlassen, auf dem Gebiete des Wortspiels zuweilen des Guten zu el zu thun — und es für unseren Geschmack bis zur Ermüdung ırchzuführen. Die witzigen Personen seiner Dramen, die niedere ɔhäre der Diener und Clowns nicht ausgeschlossen, ergehen sich allen Formen des Wortspiels; ein beliebter Zug niederer Komik ; die wortspielende Ausdeutung der Eigennamen, worin Falstaff

[1]) Man findet die Stelle bei Delius, King Richard III. (1858), p. VI.

Meister ist, und die Verdrehung und Corrumpirung der Wörter im Munde der Frau Hurtig und anderer Personen; das Glückliche wird geleistet, wenn ein Wort in sinnlicher und übertragener Bedeutung zu gleicher Zeit verwandt wird, und die concrete und abstrakte Bedeutung eines Wortes zusammen steht. Die Neigung zu dieser Form der Rede gefiel sich auch in der Form der Figura etymologica[1]) und vereinigte sich gern mit dem Gebrauch der Alliteration und Assonanz. Bei Lilly sind die letzteren überaus häufig gebraucht, und Euphues gefällt sich darin, seinen paränetischen Gedanken wie seinen Sentenzen durch Alliteration, Assonanz und Reim eine frappante Form zu geben.[2]) Die Stellen, in welchen

---

1) Vergl. Richard II., 2, 3, Delius, p. 52:

Grace me no grace, nor uncle me no uncle:
I am no traitor's uncle; and that word „grace"
In an ungracious mouth, is but profane.

Richard III., 3, 7, Delius, p. 90:

Her face defaced with scores of infamy.

Richard II., 4, 1, Delius, p. 85:

Was this the face, that fac'd so many follies
And was at last out-fac'd by Bolingbroke?

King Lear, 5, 3, Delius, p. 129:

Out-frown false fortune's frown.

King Henry V., 1, 2 (Delius, p. 33):

For many a thousand widows
Shall this his mock mock out of their dear husbands,
Mock fathers from their sons, mock castles down.

King Henry V., 4, 2 (Delius, p. 91):

Description cannot suit itself in words
To demonstrate the life of such a battle,
In life so lifeless as it shows itself.

All's well that ends well, 4, 3 (Delius, p. 86): he has out-villain'd villany so far. Hamlet, 3, 1 (Delius, p. 80.): it out-herods Herod.

2) Euphues (Arber's Ausgabe), p. 39: Descend into thine own conscience and consider with thy selfe the great difference betweene staring and stark blynde, witte and wisdom, love and lust: be merry, but with modesty: be sober, but not too sullen: be valyaunt, but not too venterous. Let thy attire bee comely, but not costly. Euphues, p. 63: Shall affection be of more force then friendship, love then lawe, lust then loyaltie? Vergl. p. 93: Love knoweth no lawes. p. 114: the medicine the more bitter it is, the more better it is in working. Die Alliteration mit sprichwörtlicher Wendung, p. 243: Nothing shall alter my minde, neither penny nor Pater noster. Assonanz und Reim, p. 324: the sooner she is to bee wooed, the likelier to be wonne. p. 110: They flatter themselves with a fainting farewell, deferring ever until to-morrow, when as their morrow doth alwayes increase their sorrow. p. 115: Any to *be zealous* except they bee jealous? p. 242: to rest at their own home till *they come to* their long home?

bei Shakespeare die witzigen Personen sich des Wortspiels bedienen, sind unzählig; Alliteration und Assonanz hat man beisammen in der beweglichen Rede Falstaffs, in welcher er den Vater des Prinzen parodirt (I, 2, 4): „Denn, Heinrich, jetzt rede ich nicht im Trunke zu dir, sondern in Thränen, nicht zum Zeitvertreib, sondern im Herzeleid, nicht blos in Worten, sondern auch in Sorgen *(not in words only, but in woes also).* Dass Alliteration und Assonanz hier die komische Wirkung erhöhen, war die Absicht des Dichters, und wie er über den unmässigen Gebrauch der Alliteration dachte, hat er schon in dem Drama, dem er selbst einen alliterirenden Titel gab *(Love's Labour's Lost),* an dem Pedanten Holofernes gezeigt, dessen Lächerlichkeit in seiner Liebe zum „Almosenkorb der Worte" wie in seiner Neigung, „den Buchstaben zu affectiren", wie er die Kunst der alliterirenden Rede nennt, hinlänglich blossgestellt wird.

Statistik
der Karlsruher Shakespeare-Aufführungen
in den Jahren 1810—1872.

Von

Otto Devrient.

I. Geschichtliche Vorerinnerung.

Das Karlsruher Hoftheater als solches besteht seit dem 9. November 1810, wo das durch Weinbrenner (1807—8) zum Theater eingerichtete Orangeriegebäude mit einem Prologe und der Oper Achilles von Paer feierlich eröffnet wurde. Die Regie Mittell's und eines die Geschäfte führenden Comité überdauerte bis zum Jahre 182[illegible] die flüchtigen Intendanzen: v. Stockhorn, v. Hacke, v. Ende, Duboi de Gresse, v. Gayling.

Nun stand von 1824—31 an der Spitze des Comité der scho als Schriftsteller bekannt gewordene v. Auffenberg. Als er m Wartegehalt quiescirt wurde, trat auch das Comité zurück und v 1832—39 Graf v. Leiningen als Intendant ein; ihm folgte 1840— Freiherr v. Gemmingen-Michelfeld, der wieder 1844—50 dem früher Führer v. Auffenberg Platz machte. In diese Periode fällt der graue volle Theaterbrand, am 28. Februar 1847.

Am 3. November 1847 ward in einem frühern Orangerieha das neu hergerichtete Noththeater eröffnet, in dem auch unter folgenden kurzen Intendanzen v. Tschudi und v. Kettner (Hofdomän Intendanz) bis zum 17. April 1853 gespielt wurde.

Am 17. Mai 1853 eröffnete Eduard Devrient (dessen Direkt *sich schon* im Noththeater seit Januar 1853 mit Einführung Sha

speare'scher Stücke vereinzelt geltend gemacht hatte) mit einem von ihm gedichteten, vom Kapellmeister Strauss componirten Festspiele und Schiller's „Jungfrau von Orleans" das neue Theater, an welchem er bis zum 1. Februar 1870 die Direktion führte.

Ihm folgte im Amte Wilhelm Kaiser bis zu den Theaterferien im Juni 1872.

Spieltage waren seit Anbeginn: Sonntag, Dienstag, Donnerstag; und von etwa 160 Vorstellungen, welche gegeben wurden, fielen von Anfang bis auf unsere Zeit 144 auf das Abonnement, die übrigen Abende auf aufgehobene Abonnements, Benefice und — Anfangs — „Freikomödien".

Unter der Direktion Devrient's ward auch der Freitag zur Abonnementsergänzung den Spielabenden zugefügt und, seit am 6. August 1862 das Theater in Baden mit einem Prolog von Ludwig Eckardt (gesprochen von Frau Lange) und „Das Nachtlager in Granada" eröffnet worden, regelmässig am Mittwoch eine Vorstellung des Hoftheaters in Baden gegeben. W. Kaiser fügte den Montag in zwangloser Wiederkehr den Badener Spielabenden zu, liess wohl auch gleichzeitig des Sonntags in Karlsruhe und Baden spielen.

II. Uebersicht der Shakespeare-Aufführungen in Karlsruhe vom 9. November 1810 bis 31. Dezember 1871.

Die beiden Monate des ersten Jahres weisen kein Shakespeare'sches Drama auf. Während der folgenden 61 Jahre kamen nach und nach 20 Shakespeare'sche Stücke und zwar in nachstehender Reihenfolge zur Aufführung:

1) Hamlet. 2) Viel Lärm um Nichts. 3) König Lear. 4) Bezähmte Widerspenstige. 5) Julius Cæsar. 6) Macbeth. 7) Romeo und Julie. 8) Kaufmann von Venedig. 9) König Heinrich IV. 10) Othello. 11) König Richard III. 12) Was ihr wollt. 13) Komödie der Irrungen. 14) Sommernachtstraum. 15) Coriolan. 16) Wintermärchen. 17) König Johann. 18) Sturm. 19) König Richard II. 20) Wie es euch gefällt.

Die Zahl der jährlichen Aufführuugen betrug:

	Hamlet.	Viel Lärm.	Lear.	Bez. Widersp.	Julius Cæsar.	Macbeth.	Romeo.	Kaufmann.
1811	2	—	—	—	—	—	—	—
1812	—	1	1	—	—	—	—	—
1813	1	—	—	1	—	—	—	—
1814	—	1	1	—	1	—	—	—
1815	1	—	—	—	—	—	—	—
1816	—	1	1	—	—	—	—	—
1817	—	1	—	—	—	—	—	—
1818	—	1	—	—	—	1	—	—
1819	—	1	—	—	—	—	—	—
1820	—	1	—	—	—	1	—	—
1821	2	1	1	—	—	—	—	—
1822	—	1	1	—	—	—	1	—
1823	1	1	1	—	—	—	—	—
1824	1	1	—	2	—	—	—	—
1825	—	—	—	2	—	—	—	—
1826	—	1	—	1	—	—	—	—
1827	—	1	—	1	—	—	—	—
1828	—	1	—	1	—	1	1	1
1829	—	1	1	1	—	—	—	2
1830	1	—	—	1	—	—	—	—
1831	1	—	1	—	—	—	—	1
1832	1	—	1	1	—	—	1	2
1833	—	—	—	2	—	—	1	1
1834	—	—	1	1	—	—	—	—
1835	—	—	—	1	—	—	1	—
1836	2	1	1	—	—	—	—	1
1837	1	—	—	—	—	—	—	—
1838	—	—	1	—	—	—	—	1
1839	—	1	—	—	—	—	—	—
1840	—	—	—	2	—	—	—	1
1841	2	—	—	—	—	—	—	—
1842	2	—	—	—	—	—	—	—
1843	—	—	—	—	1	—	—	—
1844	1	—	1	—	—	—	—	—
1845	1	—	—	—	1	—	—	—
1846	1	—	—	—	—	—	—	—
1811—46	21	17	13	17	3	3	5	10

Die Zahl der jährlichen Aufführungen betrug:

Richard III.	Was ihr wollt.	Komödie d. Irr.	Sommernachtstr.	Coriolan.	Wintermärchen.	König Johann.	Sturm.	K. Richard III.	Wie es euch gef.	Jahressumme.	
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1811
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1812
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1813
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1814
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1815
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1816
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1817
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1818
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1819
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1820
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1821
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1822
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1823
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1824
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1825
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1826
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1827
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	1828
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	1829
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1830
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	1831
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7	1832
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	1833
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1834
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1835
1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	1836
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1837
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1838
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1839
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1840
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1841
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1842
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1843
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1844
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1845
—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1846
1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	104	1811—46

Die Zahl der jährlichen Aufführungen betrug:

	Hamlet.	Viel Lärm.	Lear.	Bez. Widersp.	Julius Cæsar.	Macbeth.	Romeo.	Kaufmann.	Heinr. IV., I. Th.	Othello.
1847	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—
1848	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1849	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1850	—	—	—	—	—	—	2	—	1	—
1851	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1852	—	—	—	1	—	(1)	—	—	—	(2)
1853	2	3	—	—	—	—	1	3	—	—
1854	—	—	2	3	—	—	1	1	—	—
1855	1	1	1	1	—	2	1	—	—	—
1856	—	—	—	2	2	—	1	—	—	—
1857	—	1	—	1	—	1	—	—	—	2
1858	1	1	—	—	1	1	1	2	—	—
1859	1	2	—	1	—	—	1	—	2	—
1860	—	—	1	1	—	1	—	—	—	—
1861	—	1	—	1	—	(1)	—	—	—	—
1862	1	—	—	2	2	—	—	—	—	—
1863	—	2	—	1	—	—	1	—	—	1
1864	1	1	—	1	1	—	1	3	—	1
									Beide Theile.	
1865	—	—	2	—	—	1	2	—	2	—
1866	3	—	—	—	—	—	—	1	1	—
1867	—	—	1	—	—	1	1	1	—	—
1868	1	1	—	1	1	—	—	—	1	1
1869	1	—	—	2	1	—	—	—	—	—
1870	1	1	1	—	—	—	—	2	1	—
1871	—	—	—	1	1	—	1	—	—	—
1872	1	—	—	—	—	—	—	1	—	—
1847—72	14	15	8	20	9	9	14	14	8	7
Uebertrag:	21	17	13	17	3	3	5	10	8	5
Zusammen:	35	32	21	37	12	12	19	24	16	12

Die Zahl der jährlichen Aufführungen betrug:

Was ihr wollt.	Komödie d. Irr.	Sommernachtstr.	Coriolan.	Wintermärchen.	König Johann.	Sturm.	K. Richard II.	Wie es euch gef.	Jahressumme.	
—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1847
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1848
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1849
—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	1850
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1851
—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1852
—	3	—	—	—	—	—	—	—	12	1853
—	1	—	—	—	—	—	—	—	8	1854
—	—	3	1	—	—	—	—	—	11	1855
—	1	—	2	—	—	—	—	—	8	1856
—	—	—	1	—	—	—	—	—	6	1857
3	—	—	1	—	—	—	—	—	11	1858
1	—	2	—	—	—	—	—	—	11	1859
1	—	1	1	—	—	—	—	—	6	1860
—	—	2	—	—	—	—	—	—	5	1861
1	3	—	—	3	1	—	—	—	13	1862
—	—	3	1	—	2	3	—	—	14	1863
2	—	—	1	1	—	2	2	—	17	1864
—	1	1	—	—	1	—	1	3	15	1865
1	—	—	—	—	—	—	1	—	7	1866
—	—	2	—	1	—	1	—	—	8	1867
1	2	1	—	—	1	—	1	2	14	1868
1	—	2	1	1	—	2	—	—	11	1869
—	—	1	—	—	—	—	1	—	8	1870
3	1	—	—	1	—	—	—	2	10	1871
—	1	2	—	—	—	—	—	—	5	1872
14	13	20	9	7	5	8	6	7	211	1847—72
1	—	—	—	—	—	—	—	—	104	Uebertrag.
15	13	20	9	7	5	8	6	7	315	Zusammen.

Nach den Direktionsperioden berechnet kämen, das Jahr zu 160 Vorstellungen gerechnet, auf:

		Jahren		Vorst.	Sh.'sche St.		Abenden		jährl.
1. Periode 1810—23 (Mittell)	in	$13^1/_6$	mit	2104	7	an	28	d. i.	2—3
2. Periode 1824—31 (Auffenberg)	„	8	„	1280	8	„	28	„	3—4
3. Periode 1832—39 (v. Leiningen)	„	8	„	1280	9	„	30	„	3—4
4. Periode 1840—43 (v. Gemmingen)	„	4	„	640	5	„	9	„	2—3
5. Periode 1844—47 (v. Auffenberg)	„	4	„	640	7	„	11	„	2—3
6. Periode 1848—52 (Noththeater)	„	5	„	800	6	„	9	„	1—2
7. Periode 1853—69 (Ed. Devrient)	„	17	„	2720	20	„	177	„	10—11
8. Periode 1870—72 (W. Kaiser)	„	$2^1/_2$	„	400	14	„	23	„	9—10
Zusammen:	in	$61^2/_3$ Jahren	mit	9864 Vorst.	20 Sh.'sche St.	an	315 Abenden	d. i.	5,1 jährlich.

Lässt sich aus dieser Zusammenstellung vorzugsweise auf die Bemühungen der Direktionen um die Shakespeare-Aufführungen schliessen, so dürfte andrerseits eine Vergleichung der Einnahmen mehr den Antheil des Publikums — wenn auch immerhin nur andeutungsweise — erkennen lassen.

Eine solche Aufstellung liess sich uns leider nur aus der 4., 5., 7. und 8. Periode ermitteln. Nehmen wir, nach Abzug der Abonnements-Durchschnittssumme bei Vorstellungen in und ausser dem Abonnement, die Durchschnittseinnahmen der verschiedenen Stücke, so ergeben sich in den vier genannten Perioden folgende Reihenfolgen, bei denen jedoch zur richtigen Beurtheilung die Zahl der Aufführungen durchaus mit in Rechnung gebracht werden muss. Nur das Zusammenhalten der Gunst der Bühnenleitung mit der Gunst des Publikums kann ein annäherndes Bild der Zugkraft eines Stückes liefern. Auch das Geben ausser Abonnement, wiewohl nach oben genanntem Abzug ohne Wirkung auf die Ziffern, deutet auf die Anziehungskraft des Titels.

Reihenfolge der Shakespeare'schen Stücke in der 4., 5., 7. und 8. Periode:

IV. Periode. 1840 43.

Ordnungs-zahl.	Stücke.	Durchschnittliche Einnahme.	Anzahl der Vorstellungen	
			im Ganzen.	Abonnement suspendu.
1	Hamlet	193 Fl. 15 Kr.	4	—
2	Othello	142 „ — „	1	—
3	Kaufmann von Venedig . .	117 „ 42 „	1	—
4	Julius Cæsar	116 „ 21 „	1	—
5	Widerspänstige	84 „ 57 „	2	—

V. Periode. 1844 47

Ordnungs-zahl.	Stücke.	Durchschnittliche Einnahme.	Anzahl der Vorstellungen	
			im Ganzen.	Abonnement suspendu.
1	Was ihr wollt	162 Fl. 51 Kr.	1	—
2	Othello	113 „ — „	2	—
3	Heinrich IV.	110 „ 42 „	1	—
4	Hamlet	96 „ 18 „	3	—
5	Widerspänstige	84 „ — „	1	—
6	Julius Cæsar	82 „ 21 „	1	—
7	König Lear	65 „ 36 „	1	—
8	Viel Lärm um Nichts . .	27 „ 9 „	1	—

VII. Periode. 1853 69.

Ordnungs-zahl.	Stücke.	Durchschnittliche Einnahme.	Anzahl der Vorstellungen	
			im Ganzen.	Abonnement suspendu.
1	Sommernachtstraum . . .	237 Fl. — Kr.	15	—
2	Richard III.	216 „ 54 „	2	—
3	Hamlet	210 „ — „	10	1
4	Sturm	201 „ 54 „	8	1
5	Wintermärchen	179 „ 30 „	6	—
6	König Lear	166 „ 43 „	7	—
7	Heinrich IV.	138 „ 15 „	5	—
8	Macbeth	136 „ 56 „	8	2

VII. Periode. 1853—69.

Ordnungs-zahl.	Stücke.	Durchschnittliche Einnahme.	Anzahl der Vorstellungen im Ganzen.	Abonnement suspendu.
9	Wie es euch gefällt . . .	120 „ 20 „	4	—
10	Romeo und Julia	119 „ 32 „	9	—
11	Kaufmann von Venedig . .	119 „ 32 „	10	—
12	Richard II.	118 „ 20 „	5	—
13	Othello	116 „ 14 „	4	1
14	Widerspänstige.	114 „ 24 „	15	1
15	Comödie der Irrungen . .	112 „ 55 „	9	1
16	Was ihr wollt	104 „ — „	9	1
17	Coriolanus	103 „ — „	9	—
18	König Johann	100 „ 30 „	5	—
19	Julius Cæsar	92 „ 41 „	7	—
20	Viel Lärm um Nichts . .	78 „ 52 „	12	—

VIII. Periode. 1870—72.

Ordnungs-zahl.	Stücke.	Durchschnittliche Einnahme.	Anzahl der Vorstellungen im Ganzen.	Abonnement suspendu.
1	Hamlet	204 Fl. 6 Kr.	1	—
2	Viel Lärm um Nichts . .	159 „ 27 „	1	—
3	Widerspänstige	150 „ 39 „	1	—
4	Julius Cæsar	147 „ 45 „	1	—
5	Sommernachtstraum . . .	144 „ — „	3	—
6	Heinrich IV.	138 „ 42 „	1	—
7	Kaufmann von Venedig . .	123 „ 21 „	1	—
8	Romeo und Julia	121 „ — „	1	—
9	Comödie der Irrungen . .	117 „ 40 „	2	—
10	Wintermärchen	111 „ 27 „	1	—
11	Was ihr wollt	108 „ 14 „	3	—
12	König Lear	97 „ 45 „	1	—
13	Wie es euch gefällt . . .	93 „ 9 „	1	—
14	Richard II.	61 „ 15 „	1	—

III. Bearbeitungen und Besetzungen der Hauptrollen.

1. Hamlet.

Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in Aufzügen.

1811. 21. Juli und 29. Oktober. Claudius — Hr. Mayer-›fer. Gertrud — Mad. Mayer. Hamlet — Hr. Nagel. Geist — r. Schulz. Oldenholm — Hr. Jeckel. Ophelia — Dem. Benda. ıertes — Hr. Spoche. Gustav — Hr. Neumann. Schauspieldirektor · Hr. Volk. 1. Todtengräber — Hr. Becker.

1813. 6. April. Gertrud — Mad. Elmenreich. Hamlet — Hr. arschin a. G. Laertes — Hr. Sehring.

1815. 4. Juni. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Hamlet — r. Wothe a. Debüt. Ophelia — Madam Miller. Gustav — Hr. artenstein. Todtengräber blieben aus.

1821. 26. April. Gertrud — Dem. Volk. Hamlet — Hr. Demmer ›enefiz). Oldenholm — Hr. Mittell. Ophelia — Mad. Sehring. :hauspieldirektor — Hr. Zeis d. j. 15. November. Hamlet — Hr. randt a. G.

1823. 8. Juli. Hamlet — Hr. Demmer. Oldenholm — Hr. ayer. Ophelia — Frau Neumann. Laertes — Hr. Ed. Mayer. :hauspieldirektor. — Hr. Jeckel. Todtengräber fehlen.

1824. 15. Juli. Hamlet — Hr. Löwe a. G. Schauspieldirektor - Hr. Zeis d. j.

1830. 22. Aug. und 1831. 24. Juli. Trauerspiel in 5 Acten ach Shakespeare von Schröder. Gertrud — Mad. Kaiser. amlet — Hr. Weymar. Oldenholm — Hr. Hartenstein. Ophelia - Madam Neumann-Haizinger.

1832. 1. Nov. Trauerspiel in 5 Acten von Shakespeare. olonius — Hr. Demmer. Laertes — Hr. Mayer d. j. Schauspiel-ırektor fehlt. Todtengräber — Hr. Obermayer, Hr. Labes.

1836. 2. Aug. In 6 Acten nach Schlegel's Ueber-etzung. Hamlet — Hr. Karl Devrient.

— 20. Sept. Hamlet — Hr. Rott a. G.

1837. 13. Aug. In 5 Acten. Hamlet — Hr. Ludwig Löwe G. König — Hr. Meyer. Polonius — Hr. Fischer. Schauspiel-irektor — Hr. Marder. Todtengräber fehlen.

1841. 28. März und 24. Okt. Hamlet — Hr. Dessoir. Polonius — Hr. Demmer. Ophelia — Dem. Herrmanni. Todtengräber — Hr Krug, Hr. Brock.

1842. 3. April und 2. Juni ebenso.

1844. 6. Aug. Gertrud — Mad. Baldenecker. Laertes — Hr. Wagner. Ophelia — Mad. Hofmann a. G. Schauspieldirektor — Hr. Mayerhofer d. j.

1845. 8. Juli. Gertrud — Mad. Kaiser. Hamlet — Hr. Karl Devrient a. G. Laertes — Hr. Schönfeld. Ophelia — Dem. Bröge.

1846. 5. Mai. Hamlet — Hr. Moritz a. G. Todtengräber fehlen.

1853. 27. Okt. und 15. Nov. In 5 Acten nach Schlegel's Uebersetzung eing. von Ed. Devrient. Claudius — Hr. Hock. Gertrud — Frau Baldenecker. Hamlet — Hr. Schneider. Geist — Hr. Mayerhofer. Polonius — Hr. Gerstel. Laertes — Hr. Th. Wilke. Ophelia — Fr. Thöne. Schauspieldirektor — Hr. Schönfeld. Todtengräber — Hr. Denk, Hr. Meinhold.

1855. 3. Juni. Hamlet — Hr. K. Devrient a. G. Polonius — Hr. Keller. Ophelia — Fr. Schönfeld. Schauspieldirektor — Hr. Consentius. 2. Todtengräber — Hr. Meyer.

1858. 28. Okt. Hamlet — Hr. Schneider. Polonius — Hr. Rudolph. Laertes — Hr. K. Wilke. Ophelia — Fräul. Scherzer. 2. Todtengräber — Hr. Morgenweg.

1859. 2. Mai. Hamlet — Hr. Davison a. G.

1862. 1. April. Hamlet — Hr. Schneider. Geist — Hr. Kleinert. — Polonius — Hr. Mayerhofer. Laertes — Hr. Krastel. Ophelia — Fr. Scherzer-Lange.

1864. 4. Okt. Gertrud — Fräul. Römmekamp. Geist — Hr. Nebe. Polonius — Hr. Löwe. 2. Todtengräber — Hr. Eberius.

1866. 23. März und 18. April. Claudius — Hr. Lange. Hamlet — Hr. Otto Devrient. Laertes — Hr. Grösser. Horatio — Hr. Morgenweg.

— 2. Dez. Polonius — Hr. Höcker.

1868. 12. April. 1869. 28. März. 1870. 17. April ebenso.

1872. 28. April. Ophelia — Frl. Feistel.

2. Viel Lärm um Nichts.

Die Quälgeister. Ein Lustspiel in 5 Aufzügen von Heinrich Beck.

1812. 5. Mai. Linden — Hr. Wöhner. Isabella — Dem. Leonhard. Dupperig — Hr. Becker.

1814. 5. Mai. Linden — Hr. Esslair. Isabella — Mad. Miller.

1816. 7. März. Linden — Hr. Demmer. Isabella — Mad. emmer. Dupperig — Hr. Labes.

1817. 26. Sept. 1818. 8. Sept. 1819. 13. März ebenso.

1820. 6. Juli. Isabella — Mad. Neumann.

1821. 31. Mai. Isabella — Frau von Busch.

1822. 22. Jan. Isabella — Mad. Neumann. Dupperig — Hr. rock (für den kranken Hrn. Labes).

1823. 13. Febr. Dupperig — Hr. Labes.

1824. 31. Aug. 1826. 24. Jan. 1827. 11. Okt. 1828. 21. Aug. 329. 16. Okt. 1836. 14. Juni. 1839. 20. Juni ebenso.

1847. 18. Febr. Linden — Hr. Dessoir. Isabella — Dem. röge.

1853. 20. und 22. Febr. Viel Lärm um Nichts. Nach n Baudissin's Uebersetzung eing. von Ed. Devrient. enedict — Hr. Lange. Beatrice — Frl. Ernst. Holzapfel — Hr. aase.

— 18. Aug. Holzapfel — Hr. Gerstel.

1855. 25. Sept. Beatrice — Frl. Heusser a. G. Holzapfel - Hr. Mayerhofer.

1857. 3. Febr. Beatrice — Frl. Scherzer.

1858. 11. März. 1859. 22. März und 16. Aug. ebenso.

1861. 16. Aug. Holzapfel — Hr. Menzel a. G.

1863. 25. und 27. Nov. Holzapfel — Hr. Theod. Löwe.

1864. 25. Okt. ebenso.

1868. 28. Mai. Holzapfel — Hr. Höcker.

1870. 6. Jan. ebenso.

3. König Lear.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespeare.

1812. 7. Okt. Lear — Hr. Gen.-Dir. Iffland a. G. Goneril - Mad. Ellmenreich. Regan — Dem. Leonhard. Cordelia — Dem. enda. Kent — Hr. Mayerhofer. Gloster — Hr. Nagel. Edgar - Hr. Mittell. Edmund — Hr. Sehring. Narr — Hr. Wöhner.

1814. 21. Aug. Lear — Hr. Esslair. Gloster — Hr. Mittell. dgar — Hr. Holbein.

1816. 8. Dez. Lear — Hr. Mayerhofer. Regan — Mad. Neuann. Kent — Hr. Schulz. Edgar — Hr. Demmer. Narr — Hr. rock.

1821. 8. April. Goneril — Dem. Volk. Regan — Dem. Schulz. ordelia — Mad. Sehring.

1822. 7. Juli. Cordelia — Dem. Lay. Edmund — Hr. Eduard

1823. 6. Mai. Lear — Hr. Thürnagel a. G. Regan — Dem. Maas. Cordelia — Dem. Bauer.

1829. 17. Mai. Trauerspiel in 5 Aufzügen nebst einem Vorspiel, von Shakespeare, übersetzt von Dr. J. H. Voss. Lear — Hr. Weidner a. G. Goneril — Mad. Kaiser. Regan — Dem. Labes. Cordelia — Dem. Kuhn. Kent — Hr. Hartenstein. Edgar — Hr. Demmer. Edmund — Hr. Vogel.

1831. 27. Sept. Nach Shakespeare. Lear — Hr. Esslair a. G. Cordelia — Dem. Mayerhofer. Edgar — Hr. Weymar.

1832. 30. Sept. Lear — Hr. Jerrmann a. G. Cordelia — Mad. Neumann-Haizinger. Kent — Hr. Meyer. Narr — Hr. Meyer d. j.

1834. 3. Juli. Lear — Hr. Esslair a. G. Regan — Dem. Kietzke.

1836. 22. Sept. Lear — Hr. Rott a. G. Regan — Dem. Gutsch. Edgar — Hr. Meyer d. j. Edmund — Hr. Schütz. Narr — Hr. Fischer.

1838. 26. Nov. Lear — Hr. Karl Devrient. Regan — Mad. Baldenecker. Cordelia — Dem. Luise Neumann. Kent — Hr. Schulz. Edmund — Hr. Marrder. Narr — Hr. Labes.

1844. 25. Juni. Lear — Hr. Hock. Cordelia — Dem. Bröge. Edgar — Hr. Wagner. Edmund — Hr. Schütz. Narr — Hr. Meyer d. j.

1854. 2. März. Nach Voss' Uebersetzung eing. von Ed. Devrient. Lear — Hr. Rudolph a. G. Goneril — Fr. Thöne. Regan — Fr. Baldenecker. Cordelia — Fr. Schönfeld. Kent — Hr. Schneider. Gloster — Hr. Mayerhofer. Edgar — Hr. Th. Wilke. Edmund — Hr. Consentius. Narr — Hr. Lange.

— 22. April. Lear — Hr. Dr. Meyer a. G.

1855. 10. Juni. Lear — Hr. Karl Devrient a. G.

1860. 27. April. Lear — Hr. Wölfer a. G. Edgar — Hr. K. Wilke.

1865. 4. April. Lear — Hr. Dessoir a. G. Goneril — Fr. Lange (Scherzer). Regan — Frl. Rönnenkamp. Cordelia — Fräul. Bender. Gloster — Hr. Nebe. Edgar — Hr. Krastel. Edmund — Hr. Otto Devrient.

— 30. Nov. Lear — Hr. Schneider. Regan — Fr. Schönfeld. Kent — Hr. Brulliot. Edgar — Hr. Grösser.

1867. 13. Dez. Lear — Hr. Lehfeldt a. G.

1870. 15. Dez. Lear — Hr. Schneider.

4. Die bezähmte Widerspänstige.

Die bezähmte Widerbellerin, oder Gasner der Zweite. in Lustspiel in 4 Akten, nach Shakespeare frei bearb. n Schink.

1813. 21. Okt. Franziska — Mad. Renner. Hauptmann von sner — Hr. Esslair.

1824. 24. Juni. Liebe kann Alles, oder die bezähmte 'iderspänstige. Lustspiel in 4 Aufzügen, frei nach hakespeare und Schink von Holbein. Franziska — Mad. aurer a. G. Major v. Kraft — Hr. Mayer.

— 1. Okt. Franziska — Mad. Neumann.

1825. 25. Febr., 26. Juli. 1826. 2. Febr. 1827. 24. Sept. 1828. Dez. ebenso.

1829. 22. Sept. Kraft — Hr. L. Meyer a. G.

1830. 17. Sept. Kraft — Hr. Weymar.

1832. 16. Aug. 1833. 24. Sept., 16. Dez. 1834. 12. Okt. 1835. . Aug. ebenso.

1840. 4. Aug. und 12. Nov. Kraft — Hr. Dessoir.

1847. 10. Dez. Franziska — Dem. Marie Neumann. Kraft — r. Hock.

1852. 2. Sept. Franziska — Frau Thöne.

1854. 30. April. Die bezähmte Widerspänstige. Bearb. n Deinhardstein. Katharina — Frl. Ernst. Petruchio — Hr. hneider.

— 30. Mai. Petruchio — Hr. Emil Devrient a. G.

— 7. Sept. Petruchio — Hr. Schneider.

1855. 19. Juni. Katharina — Frl. Scherzer.

1856. 27. Mai und 16. Sept. 1859. 28. Juni. 1859. 12. April. 360. 6. Sept. 1861. 21. Mai. 1862. 6. Febr. und 28. Okt. 1863. April. 1864. 14. Okt. ebenso.

1868. 8. Febr. Katharina — Frau Niemann-Seebach a. G.

1869. 7. und 8. Dez. Katharina — Fr. Lange.

1871. 7. Nov. Katharina — Fr. Grösser (Bost).

5. Julius Cæsar.

Trauerspiel in 5 Aufzügen von Shakespeare, nach chlegel's Uebersetzung frei bearbeitet.

1814. 17. April. Cæsar — Hr. Schulz. M. Anton — Hr. Holin. Brutus — Hr. Esslair. Cassius — Hr. Mayerhofer. Calpurnia Mad. Ellmenreich. Portia — Mad. Esslair.

1843. 9. Juli. Cæsar — Hr. Meyer. M. Anton — Hr. Dessoir.

Brutus — Hr. Hock. Cassius — Hr. Demmer. Calpurnia — Mad. Kaiser.* Portia – Mad. Haizinger (Neumann).

1845. 15. Juli. Cæsar — Hr. Schönfeld. Portia — Dem. Bröge.

1856. 29. Febr. und 1. April. Nach Schlegel's Uebers. eing. von Ed. Devrient. Cæsar — Hr. Mayerhofer. M. Anton — Hr. Th. Wilke. Brutus — Hr. Schneider. Cassius — Hr. Rudolph. Casca — Hr. Lange. Calpurnia — Fr. Baldenecker. Portia — Fr. Thöne.

1858. 10. Juni. M. Anton — Hr. Lange. Casca — H. Hock.

1862. 8. und 29. April. M. Anton — Hr. Koberstein. Cassius — Hr. Lange. Portia — Fr. Lange.

1864. 15. Nov. Cæsar — Hr. Nebe. M. Anton — Hr. Otto Devrient. Casca — Hr. Löwe. Calpurnia — Frl. Rönnenkamp.

1868. 24. April. Casca — Hr. Höcker.

1869. 28. Okt. 1871. 26. Sept. ebenso.

6. **Macbeth.**

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Shakespeare, von Schiller.

1818. 30. Aug. Macbeth — Hr. Mayer. Macduff — Hr. Mayerhofer. Lady M. — Mad. Schröder a. G. Malcolm — Hr. Neumann.

1820. 23. Nov. Macbeth — Hr. Esslair. Lady M. — Mad. Neumann.

1828. 24. Febr. Macbeth — Hr. Weidner a. G. Malcolm — Hr. Lüders.

1852. 30. Okt. Die Hauptscenen im Originaltext. Macbeth — Hr. Ira Aldridge mit seiner englischen Gesellschaft.

1855. 12. und 29. April. Macbeth — Hr. Schneider. Macduff — Hr. Rudolph. Lady M. — Fr. Thöne. Malcolm — Hr. Th. Wilke. Hexen: Fr. Baldenecker, Frl. Wabel, Fr. Strauss.

1857. 11. Dez. Macduff — Hr. K. Wilke. Malcolm — Hr. Otto Devrient.

1858. 2. Mai ebenso.

1860. 30. Sept. Macduff — Hr. Deetz. Lady M. — Fr. Lange. Malcolm — Hr. Koberstein.

1861. 7. Okt. In italienischer Sprache. Lady M. — Sgra. Ristori und Gesellschaft.

1865. 19. Mai. Macduff — Hr. Grösser. Malcolm — Hr. Otto Devrient.

1867. 9. Mai ebenso.

7. **Romeo und Julie.**

Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Shakespeare, von ichlegel.

1822. 31. Okt. Romeo — Hr. Neumann. Mercutio — Hr. Demmer. ʟorenzo — Hr. Mayerhofer. Julie — Mad. Neumann. Wärterin — Mad. Schulz.

1828. 2. Okt. Romeo — Hr. Demmer. Mercutio — Hr. Schütz. Wärterin — Dem. Beck.

1832. 8. Juli. Romeo — Hr. Braunhofer a. G. Mercutio - Hr. Demmer. Julie — Dem. Hildebrand a. G. Wärterin — lad. Kupfer.

1833. 3. Nov. Romeo — Hr. Weymar. Julie — Mad. Creinger a. G.

1835. 27. Juni. Julie — Dem. Carol. Bauer a. G.

1850. 13. Mai. Romeo — Hr. Braunhofer. Mercutio — Hr. eyer. Lorenzo — Hr. Fischer. Julie — Frl. Fürst. Wärterin — r. Gervais.

— 4. Okt. Julie — Frl. Daun.

1853. Nach Schlegel's Uebersetzung eing. von Ed. evrient.

— 29. Sept. Romeo — Hr. Th. Wilke. Julie — Frl. Heusser G. Mercutio — Hr. Lange. Lorenzo — Hr. Mayerhofer d. j. mme — Fr. Baldenecker.

1854. 10. Sept. Julie — Frl. W. Birch a. G. Lorenzo — Hr. ›rstel.

1855. 11. Mai. Julie — Frl. Rudloff a. G. Lorenzo — Hr. ›ller.

1856. 22. Mai. Julie — Frl. Scherzer. Lorenzo — Hr. Mayerfer.

1858. 30. Dez. Romeo — Hr. Otto Devrient.

1859. 10. Mai. Romeo — Hr. K. Wilke.

1863. 8. Mai. Romeo — Hr. Krastel. Lorenzo — Hr. Löwe.

1864. 5. Jan. 1865. 2. und 8. März ebenso.

1867. 24. Sept. Romeo — Hr. Grösser.

1871. 26. Jan. Julie — Frl. Feistel a. G.

8. **Der Kaufmann von Venedig.**

Schauspiel in 5 Aufzügen von Shakespeare, übertzt von A. W. Schlegel.

1828. 26. Dez. Porzia — Mad. Haizinger. Nerissa — Mad. Sehıg. Antonio — Hr. Mayer. Bassanio — Hr. Ed. Meyer. Graziano — r. *Schütz. Shylock — Hr.* Demmer.

1829. 1. März ebenso.

— 28. Juni. Antonio — Hr. Mayerhofer. Shylock — Hr. Seydelmann a. G.

1831. 16. Okt. Antonio — Hr. Meyer. Bassanio — Hr. Weymar. Shylock — Hr. Demmer.

1832. 11. März und 1. Sept. 1833. 12. Juli ebenso.

1836. 9. Aug. Nerissa — Mad. Frühauf. Shylock — Hr. Gerber a. G. Bassanio — Hr. Karl Devrient.

1838. 15. März. Porzia — Mad. Fischer a. G. Nerissa — Mad. Sehring. Shylock — Hr. Schramm a. G.

1840. 31. März. Porzia — Mad. Haizinger. Nerissa — Mad. Strauss. Bassanio — Hr. Dessoir. Shylock — Hr. Demmer.

1853. Nach Schlegel's Uebers. eing. von Ed. Devrient.

— 7. Juni. Antonio — Hr. Hock. Bassanio — Hr. Schneider. Graziano — Hr. Lange. Porzia — Fr. Thöne. Nerissa — Frl. Ernst. Shylock — Hr. Gerstel. Lorenzo — Hr. Th. Wilke. Jessica — Fr. Schönfeld.

— 21. Okt. Jessica — Frl. Scheidt. 19. Nov. Shylock — Hr. Fr. Haase a. G.

1854. 22. Sept. Antonio — Hr. Rudolph. Porzia — Frl. W. Schneider a. G. Shylock — Hr. H. König a. G.

1858. 17. Juni und 23. Dezbr. Antonio — Hr. Schneider. Bassanio — Hr. K. Wilke. Lorenzo — Hr. Otto Devrient. Porzia — Frl. Scherzer. Nerissa — Fr. Schönfeld. Shylock — Hr. Rudolph.

1864. 15. und 23. Sept. Bassanio — Hr. Krastel. Graziano — Hr. Otto Devrient. Nerissa — Frl. Scheidt. Jessica — Frl. Bender. Lorenzo — Hr. Kraus. Shylock — Hr. Lange.

— 12. Okt. ebenso.

1866. 16. Okt. ebenso.

1867. 5. Dez. Bassanio — Hr. Grösser. Nerissa — Frl. Bost. Shylock — Hr. Lehfeldt a. G.

1870. 22. und 26. Jan. Shylock — Hr. Lange.

1872. 20. Febr. Jessica — Frl. Walden.

9. König Heinrich der Vierte.

I. Theil. Schauspiel in 5 Akten von Shakespea… übersetzt von J. W. Benda.

1829. 19. März. König — Hr. Mayerhofer. Heinz — H… Schütz. Percy — Hr. Ed. Meyer. Falstaff — Hr. Demmer.

1831. 3. Febr. und 11. Okt. Heinz — Hr. Meyer d. j. Perc… — Hr. Weymar.

1832. 25. März. 1833. 8. Jan. ebenso.

1835. 29. Dez. Percy — Hr. Karl Devrient.
1839. 16. Juni. Percy — Hr. Dessoir.
1844. 10. Nov. König — Hr. Fischer. Percy — Hr. Hock.
1850. 22. Aug. Falstaff — Hr. Berninger a. G.
1859. 26. Mai. König — Hr. Rudolph. Heinz — Hr. K.
lke. Percy — Hr. Schneider. Falstaff — Hr. Mayerhofer.
— 4. Aug. König — Hr. Brulliot. Falstaff — Hr. Döring a. G.
1865. Beide Theile, nach Schlegel's Uebersetzung
sammengezogen von Ed. Devrient.
— 16. März und 7. April. König — Hr. Schneider. Heinz —
Otto Devrient. Percy — Hr. Krastel. Falstaff — Hr. Lange.
1866. 5. Okt. Percy — Hr. Grösser.
1868. 3. Okt. 1870. 13. Okt. ebenso.

10. Othello, der Mohr von Venedig.

Trauerspiel in 5 Aufzügen von Shakespeare, übers.
ı Benda.
1834. 2. Sept. Othello — Hr. Weymar. Desdemona — Mad.
.zinger. Cassio — Hr. Meyer j. Jago — Hr. Demmer. Emilie
Dem. Kietzke.
— 13. Nov. Jago — Hr. Döring a. G.
1842. 17. Nov. Bearbeitet von West.
Othello — Hr. Dessoir. Jago — Hr. Demmer. Desdemona —
n. Herrmanni. Emilia — Mad. Strauss.
1844. 11. Febr. Cassio — Hr. Wagner. Desdemona — Dem.
ıge.
1846. 15. Okt. Cassio — Hr. Meyer j.
1852. 4 Acte im Originaltext.
— 27. und 30. Okt. Othello — Hr. Ira Aldridge mit seiner
;lischen Gesellschaft.
1857. 6. Jan. und 17. Nov. übersetzt von Voss.
Othello — Hr. Schneider. Cassio — Hr. Hallwachs. Jago —
Rudolph. Desdemona — Frl. Scherzer. Emilie — Fr. Thöne.
1863. 29. Sept. Cassio — Hr. Otto Devrient. Jago — Hr.
ıge. Emilie — Frl. Rönnenkamp.
1864. 30. Aug. ebenso.
1868. 15. Mai. Desdemona — Fr. Niemann-Seebach a. G.

11. König Richard der Dritte.

Trauerspiel in 5 Aufzügen von Shakespeare, über-
ızt von Schlegel. Musik von Kap. Strauss.
1836. 29. Sept. Clarence — Hr. Mayerhofer. Richard — Hr.
tt a. G. Anna — Mad. Haizinger.

1850. 19. April und 1. Mai. Richard — Hr. Hock. Ann
Frl. Fürst.

1859. 26. Mai. Clarence — Hr. Schneider. Richard —
Lange. Anna — Frl. Scherzer.

1865. 28. März. Richard — Hr. Dessoir a. G.

12. Was ihr wollt.

Viola, Lustspiel in 5 Aufzügen nach Shakespea
„Was ihr wollt", bearbeitet von Deinhardstein.

1846. 20. Sept. Orsino — Hr. Schönfeld. Olivia —
Baldenecker. Tobias — Hr. Meyer. Bleichwang — Hr. S
Malvolio — Hr. Demmer. Narr — Hr. Meyer d. j. Viol
Sebastian — Dem. Bröge. Maria — Mad. Strauss.

1858. 9. und 22. April und 18. Sept. Was ihr wollt.
Schlegel's Uebersetzung einger. von Ed. Devrient.

Orsino — Hr. K. Wilke. Olivia — Frl. Scheidt. Tob
Hr. Hock. Christoph — Hr. Lange. Malvolio — Hr. Ru
Narr — Hr. Mayerhofer. Maria — Frl. Wabel. Viola -
Scherzer. Sebastian — Hr. Otto Devrient.

1859. 5. Mai. Sebastian — Hr. Eichrodt.

1860. 28. Febr. ebenso.

1862. 4. Sept. Orsino — Hr. Köth. Malvolio — Hr.
Narr — Hr. Eberius. Sebastian — Frl. Bender.

1864. 12. Mai und 11. Aug. Orsino — Hr. Krastel. N
Hr. Otto Devrient.

1866. 30. Okt. Orsino — Hr. Grösser. Malvolio — Hr. H
Tobias — Hr. Nebe.

1868. 28. Jan. 1869. 24. Aug. ebenso.

1871. 5. und 6. Sept. und 23. Nov. Olivia — Frl. R
Sebastian — Frl. Feistel.

13. Die Comödie der Irrungen.

Einger. von Holtei.

1853. 30. Aug. und 4. Sept. Antipholus von Ephesus -
Schneider. Ant. v. Syrakus — Hr. Em. Hahn. Dromio von E
— Hr. Morgenweg. Dr. v. Syr. - Hr. Meinhold. Adriana
Thöne. Luciana — Frl. Ernst.

— 4. Okt. Ant. v. Syr. — Hr. Th. Wilke.

1854. 22. Jan. ebenso.

1856. 20. Mai. Dromio v. Syr. — Hr. Lange.

1862. 30. Mai, 7. Aug. und 1. Sept. Ant. v. Syr. -
Krastel. Adriana — Fr. Lange. Luciana — Fr. Schönfeld.

1865. 16. Febr. ebenso.

1868. 28. Aug. und 2. Dez. Ant. v. Syr. — Hr. Grösser.
1871. 21. Sept. 1872. 26. Febr. ebenso.

14. Ein Sommernachtstraum.

Nach Schlegel's Uebersetzung eing. von Ed. Devrient. usik von Mendelssohn.

1855. 14. und 23. Okt. und 6. Dez. Theseus -- Hr. Rudolph. ippolyta — Fr. Thöne. Hermia — Frl. Ernst. Helena — Fr. hönfeld. Lysander — Hr. Th. Wilke. Demetrius — Hr. Schneider. quenz — Hr. Mayerhoter. Zettel — Hr. Lange. Flaut — Hr. orgenweg. Oberon — Frl. Joh. Reichel. Titania — Frl. Fomm. ıck — Frl. Scheidt.

1859. 7. Okt. und 4. Nov. Theseus — Hr. Brulliot. Hermia · Fr. Lange. Lysander — Hr. K. Wilke. Oberon — Frl. Wabel. itania — Frl. Schlesinger.

1860. 1. Jan. 1861. 30. Aug. und 17. Dez. ebenso.

1863. 1. Jan. Hippolyta — Frl. Quint. Lysander — Hr. rastel. Squenz — Hr. Nebe. Titania — Frl. Christen.

— 26. Aug. und 3. Nov. Hippolyta — Frl. Rönnenkamp.

1865. 3. Febr. ebenso.

1867. 14. und 19. Febr. Theseus — Hr. Schneider. Hippota — Fr. Schönfeld. Hermia — Frl. Bost. Helena — Frl. Bender. ysander — Hr. Otto Devrient. Demetrius — Hr. Grösser. Titania - Frl. Julie Schwarz.

1868. 20. Sept. 1869. 17. Jan. und 31. Okt. 1870. 15. Febr. enso.

1872. 16. Jan. und 17. März. Hermia — Frl. J. Schwarz. elena — Frl. Feistel. Titania — Frl. Walden. Puck — Fr. össer (Bost).

15. Coriolanus.

Einger. von Ed. Devrient.

1855. 30. Dez. Marcius — Hr. Schneider. Menenius — Hr. ıyerhofer. Aufidius — Hr. Th. Wilke. Volumnia — Fr. Thöne.

1856. 8. Jan. und 9. März. 1857. 1. Okt. ebenso.

1858. 21. Sept. Aufidius — Hr. K. Wilke.

1860. 27. März. ebenso.

1863. 30. Dez. Menenius — Hr. Löwe. Aufidius — Hr. astel. Volumnia — Frl. Rönnenkamp.

1864. 8. Nov. ebenso.

1869. 6. April. Menenius — Hr. Höcker. Aufidius — Hr. össer.

16. Ein Wintermärchen.

Einger. von F. v. Dingelstedt. Musik von Flotow.

1862. 15. Mai. Leontes — Hr. Schneider. Hermione — Frl. Schäfer a. G. (für die kranke Fr. Lange). Florizel — Hr. Krastel. Perdita — Frl. Scheidt. Paulina — Frl. Quint. Autolycus — Hr. Lange.

— 25. Mai und 24. Aug. Hermione — Fr. Lange.

1864. 4. Dez. ebenso.

1867. 5. Febr. Florizel — Hr. Grösser. Perdita — Frl. Bost.

1869. 19. Sept. 1871. 14. April ebenso.

17. König Johann.

Einger. von Ed. Devrient.

1862. 23. Dez. Johann — Hr. Lange. Arthur — Frl. Julie Schwarz. Hubert — Hr. Hock. Bastard — Hr. Schneider. Philipp — Hr. Brulliot. Louis — Hr. Krastel. Oestreich — Hr. Oberhoffer. Cardinal — Hr. Nebe. Eleonore — Frl. Quint. Constanze — Fr. Lange. Blanca — Frl. Bender.

1863. 9. Jan. und 6. Okt. 1865. 6. Jan. ebenso.

1868. 29. Sept. Hubert — Hr. Höcker. Louis — Hr. Grösser.

18. Der Sturm.

Einger. von Ed. Devrient. Musik von W. Taubert.

1863. 18., 20. und 27. Dez. Ferdinand — Hr. Krastel. Miranda — Frl. Bender. Prospero — Hr. Schneider. Gonzalo — Hr. Löwe. Caliban — Hr. Hock. Trinculo — Hr. Denk. Stephano — Hr. Nebe. Ariel — Frl. Wabel.

1864. 1. Jan. und 13. Dez. 1867. 9. April ebenso.

1869. 10. und 12. Jan. Ferdinand — Hr. Grösser. Caliban — Hr. Morgenweg.

19. König Richard der Zweite.

Nach Schlegel's Uebersetzung einger. von Ed. Devrient.

1864. 24. April. Zu Shakespeare's 300jährigem Geburtstage. Prolog, ged. von Hrn. Otto Devrient, gespr. von Fr. Lange, hierauf: König Richard II. Richard — Hr. Otto Devrient. York — Hr. Lange. Gaunt — Hr. Nebe. Bolingbroke — Hr. Schneider. Norfolk — Hr. Brulliot. Northumberland — Hr. Hock. Königin — Frau Lange.

— 28. April ebenso.

1865. 7. März. Northumb. — Hr. Löwe.

1866. 2. Okt. Northumb. — Hr. Höcker. Königin — Frl. Bender.

1868. 27. Okt. ebenso.

1870. 12. April. Königin — Fr. Lange.

20. Wie es euch gefällt.

Nach Schlegel's Uebersetzung einger. von Ed. Devrient.

1865. 13. Jan., 9. Febr. und 13. Okt. Herzog — Hr. Schneider. salinde — Fr. Lange. Celia — Fr. Schönfeld. Jaques — Hr. nge. Orlando — Hr. Krastel. Probstein — Hr. Devrient.

1868. 10. und 24. Nov. Orlando — Hr. Grösser.

1871. 9. März und 25. Mai. Celia — Frl. Walden.

Nach dieser Aufstellung fanden unter

35	Aufführungen	von	Hamlet	9	mit,	26	ohne Gäste
32	„	„	Viel Lärm um Nichts	2	„	30	„ „
21	„	„	König Lear . . .	13	„	8	„ „
37	„	„	Die bez. Widersp. .	4	„	33	„ „
12	„	„	Julius Cæsar . . .	—	„	12	„ „
12	„	„	Macbeth	4	„	8	„ „
19	„	„	Romeo und Julie .	7	„	12	„ „
24	„	„	Der Kaufmann . .	6	„	18	„ „
16	„	„	König Heinrich IV. (I. Theil u. Beide Theile.)	2	„	14	„ „
12	„	„	Othello	4	„	8	„ „
5	„	„	König Richard III.	2	„	3	„ „
15	„	„	Was ihr wollt . .	—	„	15	„ „
13	„	„	Die Com. d. Irrungen	—	„	13	„ „
20	„	„	Ein Sommernachtstr.	—	„	20	„ „
9	„	„	Coriolan	—	„	9	„ „
7	„	„	Ein Wintermärchen .	1	„	6	„ „
5	„	„	König Johann . .	—	„	5	„ „
8	„	„	Der Sturm	—	„	8	„ „
6	„	„	König Richard II. .	—	„	6	„ „
7	„	„	Wie es euch gefällt	—	„	7	„ „

Statt; mithin unter

314 Aufführungen Shakespeare'scher Dramen 54 mit, 260 ohne Gäste.

In die verschiedenen Direktionsperioden vertheilt, fallen in die

1. (1810—23) ter Mittell . . .	28	Sh.'sche Auff., v. d.	23 ohne,	5 mit Gästen.
2. (1824—31) ter Auffenberg .	28	„ „ „	21 „	7 „ „
3. (1832—39) ter v. Leiningen .	30	„ „ „	17 „	13 „ „
1810—39 . .	86	Sh.'sche Auff., v. d.	61 ohne,	25 mit Gästen.

4. (1840—43) unter v. Gemmingen	9	Sh.'sche Auff.,	v. d.	9 ohne,	—	mit Gästen,
5. (1844—47) unter v. Auffenberg	11	„ „	„	9 „	2	„ „
6. (1848—52) im Noththeater . .	9	„ „	„	5 „	4	„ „
7. (1853—69) unter Ed. Devrient	177	„ „	„	154 „	23	„ „
8. (1870—72) unter W. Kaiser .	23	„ „	„	22 „	1	„ „
1840—72 . .	229	Sh.'sche Auff.,	v. d.	199 ohne,	30	mit Gästen.
Uebertrag . .	86	„ „	„	61 „	25	„ „
Zusammen . .	315	Sh.'sche Auff.,	v. d.	260 ohne,	55	mit Gästen.

Stellen wir nun auch in denselben Direktionsperioden eine Vergleichung der Shakespeare-Aufführungen mit den den übrigen Klassikern geschenkten Abenden an, so ergiebt sich folgender Schluss:

IV. Vergleichende Uebersicht
der in den Jahren 1810—72 an der Grossherzogl. Hofbühne in Karlsruhe gegebenen klassischen Stücke.

Die in Wettstreit tretenden Dichter sind: Schiller (Schil.) mit 12 Stücken, Goethe (G.) mit 8 Stücken, Lessing (L.) mit 3 Stücken, Kleist (Kl.) mit 3 Stücken, Sophokles (S.) mit 1 Stück, Shakespeare (Shak.) mit 20 Stücken, Calderon (C.) mit 2 Stücken, Moreto (Mr.) mit 1 Stück, Molière (Ml.) mit 2 Stücken.

Die Zahl der Aufführungen belief sich auf:

	Schil.	Shak.	G.	L.	Kl.	Mr.	Ml.	C.	S.	Im Ganzen.
1810—23	93	28	17	15	16	11	7	7	—	194
1824—31	34	28	11	10	6	7	5	3	—	104
1832—39	49	30	14	4	4	5	2	2	—	110
1840—43	8	9	2	1	3	1	—	3	—	27
1844—47	10	11	8	1	2	1	2	1	—	36
1848—52	18	9	9	4	3	5	—	—	—	48
1853—70	125	176	68	38	16	12	20	2	10	467
1871—72	11	23	6	5	—	3	—	—	—	48
1810—72	348	314	135	78	50	45	36	18	10	1034

Iiernach ergiebt sich, nach den Aufführungszahlen geordnet, in erschiedenen Perioden folgende absteigende Reihenfolge:

	Namen der Klassiker.									Zahl d. Kl.
—23	Schil.	Shak.	G.	Kl.	L.	Mr.	Ml.	C.	—	8
—31	Schil.	Shak.	G.	L.	Mr.	Kl.	Ml.	C.	—	8
—39	Schil.	Shak.	G.	Mr.	L.	Kl.	Ml.	C.	—	8
—43	Shak.	Schil.	Kl.	C.	G.	L.	Mr.	—	—	7
—47	Shak.	Schil.	G.	Kl.	Ml.	L.	C.	Mr.	—	8
—52	Schil.	G.	Shak.	Mr.	L.	Kl.	—	—	—	6
—70	Shak.	Schil.	G.	L.	Ml.	Kl.	Mr.	S.	C.	9
—72	Shak.	Schil.	G.	L.	Mr.	—	—	—	—	5

Legen wir auch hier den Maassstab der Einnahme in den oben angezogenen vier Perioden an, so ergiebt sich unter den neun hiedenen Klassikern folgendes Verhältniss:

Einnahmen.

iode.	Schiller.	Shakesp.	Goethe.	Lessing.	Im Ganzen.
	Fl. Kr.	Fl. Kr.	Fl. Kr.	Fl. Kr.	Fl. Kr.
)—43	1503. 12	1318. 57	385. 15	95. 30	3302. 54
1—47	1140. 49	997. 33	1146. 39	67. —	3352. 1
3—70	26768. —	25327. 9	12247. 18	3724. 26	68066. 53
1—72	1684. 33	2995. 30	1263. 27	196. 30	6140. —
nmen:	31096. 34	30639. 9	15042. 39	4083. 26	80861. 48

ode.	Kleist.	Molière.	Moreto.	Sophok.	Calderon.	Im Ganzen.
	Fl. Kr.	Fl. Kr.	Fl. Kr.	Fl. Kr.	Fl. Kr.	Fl. Kr.
—43	398. 39		79. 18		283. 56	761. 53
—47	172. 39	173. 24	32. 27		94. 30	473. —
—70	2736. 42	2200. 27	792. 48	1102. 30	281. 42	7114. 9
—72			293. 51			293. 51
ımen:	3308. —	2373. 51	1198. 24	1102. 30	660. 8	8642. 53

Summa Summarum: 89504 Fl. 41 Kr.

Um endlich auch den Grad der Anziehungskraft unserer einischen drei Dichterhelden gegenüber dem britischen Altmeister rer Wirkung auf das grosse Publikum zu bemessen, möge hier

die Vergleichung der beiden Reihenfolgen genügen, welche Ed. Devrient dem Karlsruher Publikum vorführte. Die erste umfasste — die Wiederholungen nirgends mitgerechnet — zwanzig Aufführungen aller oben erwähnten Shakespeare'schen Dramen, die andere, ebenfalls an zwanzig Abenden, die Vorführung von zwanzig Dramen Goethe's, Lessing's, Schiller's, welche in ihrer chronologischen Entstehungsfolge gegeben wurden:

1. Die Laune d. Verliebten, Geschwister u. Walpurgisnacht.
2. Götz von Berlichingen.
3. Clavigo.
4. Egmont.
5. Iphigenia auf Tauris.
6. Torquato Tasso.
7. Faust.
8. Minna von Barnhelm.
9. Emilia Galotti.
10. Nathan der Weise.
11. Die Räuber.
12. Fiesco.
13. Kabale und Liebe.
14. Don Carlos.
15. Wallenstein's Lager und d. Piccolomini.
16. Wallenstein's Tod.
17. Maria Stuart.
18. Die Jungfrau von Orleans.
19. Die Braut von Messina.
20. Wilhelm Tell.

Alle vierzig Vorstellungen wurden im Abonnement gegeben.

1. Einnahmen der Reihenfolge Shakespeare'scher Dramen 1864—65:

	Fl.	Kr.		Fl.	Kr.
Was ihr wollt . . .	88.	24	Othello	106.	54
Kaufmann von Venedig	124.	42	Hamlet	187.	—
Bezähmte Widersp. .	110.	—	Viel Lärm um Nichts .	104.	54
Coriolan	65.	6	Julius Caesar	89.	24
Wintermärchen . . .	334.	27	Sturm	136.	27
König Johann . . .	99.	48	Wie es euch gefällt .	172.	36
Sommernachtstraum .	195.	48	Comödie der Irrungen .	105.	18
Romeo und Julie . .	166.	54	Richard II.	85.	6
Heinrich IV.	190.	48	Richard III.	361.	30
Lear	524.	—	Macbeth	107.	42

Zusammen . . . 3356 Fl. 27 Kr.

2. Einnahmen der Reihenfolge deutscher Klassiker 1865—66:

	Fl.	Kr.		Fl.	Kr.
Laune d. Verl. u. Geschw.	71.	—	Egmont	192.	54
Götz von Berlichingen	270.	18	Iphigenia	100.	54
Clavigo	86.	—	Torquato Tasso . . .	76.	6

	Fl.	Kr.		Fl.	Kr.
t	367.	30	Don Carlos	187.	54
a von Barnhelm .	97.	36	Wal. Lag. u. Piccolomini	184.	6
ia Galotti . . .	116.	54	Wallenstein's Tod . .	114.	—
an der Weise . .	91.	48	Maria Stuart	176.	42
er	354.	24	Jungfrau von Orleans .	219.	42
o	189.	24	Die Braut von Messina	69.	—
le und Liebe . .	201.	24	Wilhelm Tell	161.	42

Antheil Goethe's . . .	1164	Fl.	42	Kr.
Antheil Lessing's . . .	309	„	18	„
Antheil Schiller's . . .	1858	„	18	„
Zusammen:	3329	Fl.	18	Kr.

So neigte sich demnach unter der Direktion Ed. Devrient's die
e der Beliebtheit beim grossen Publikum, welches beim Theater-
h den Ausschlag giebt, auf Seite des britischen Altmeisters,
wir längst mit Stolz unter die deutschen Klassiker der dramati-
ı Dichtung zählen: William Shakespeare.

Beiträge zur Statistik

der Shakespeare-Aufführungen deutscher Bühnen

gesammelt von

R. Gericke.

Der im vorigen Jahrbuch angeregte Wunsch betreffs einer Shakespeare-Statistik ist in der Zwischenzeit durch vielseitige, über Erwarten reichliche Unterstützung zu einer erfreulichen Verwirklichung gediehen.

In Folge jener Anregung und einer im Einverständniss mit der Redaction des Jahrbuchs an die Bühnenvorstände erlassenen ausdrücklichen Bitte sind Beiträge von vier und zwanzig unserer bedeutendsten und rührigsten Bühnen eingegangen — von Altenburg, Berliner Königl. Schauspiele, Berliner Nationaltheater, Braunschweig, Cassel, Dessau, Dresden, Frankfurt a. M., Freiburg, Hannover, Karlsruhe, Königsberg, Mannheim, Meiningen, München, Oldenburg, Riga, Rudolstadt, Schwerin, Stuttgart, Weimar, Wien, Wiesbaden, Zürich — und das weitergeführte Aufführungsverzeichniss für Leipzig macht das Viertelhundert voll. Hiermit ist jedenfalls eine Grundlage gewonnen, wie sie ansehnlicher und umfangreicher, zum Weiterbau geeigneter, nicht zu hoffen und zu wünschen war.

Es handelt sich dabei freilich zunächst und hauptsächlich um die Aufführungen blos der letztverflossenen Zeit zweier Jahre. In Berücksichtigung der Schwierigkeiten und Mühen, mit welchen die Sammlung der nöthigen Angaben für einen grösseren, weiter zurückliegenden Zeitraum verknüpft ist, wagte ich sogar anfangs meine *nächste Bitte* nur auf Mittheilung der Aufführungen des Jahres 1871

u richten. Erst als ich von einem Theil der erhaltenen Einsendungen, ber das Erwartete hinaus, auch die erste Hälfte des Jahres 1872 in Betracht gezogen fand, und als dieselben in ihrer Gesammtheit mir lar vor Augen stellten, welche Unzuträglichkeiten es mit sich bringe, ie Saison unserer meisten Theater mit dem 31. December mitten urchschneiden zu wollen: erst daraufhin erweiterte ich mein Absehen auf den Zeitraum vom 1. Juli 1870 bis 30. Juni 1872, die eit zweier Saisons[1]) oder Theaterjahre — überdies einen Zeitraum, er gerade mit dem grossen Wendepunkt unseres Gesammtlebens anebt. Einer deshalb, wo es nöthig war erneuten Bitte, wurde durchehends mit wiederholter, sehr anerkennenswerther Bereitwilligkeit ntsprochen. Für den bezeichneten, allerdings beschränkten Zeitaum liegt also das Material von sämmtlichen genannten Bühnen ollständig vor, und dessen Zusammenstellung bietet uns bereits ein Bild von der gegenwärtigen Pflege des Shakespeare'schen Dramas eitens unserer Theater, an welchem Nachträge des noch Fehlenden aum etwas Wesentliches ändern werden.

Aber wenn meine erwähnte erste Bitte auch zunächst nur auf as Nächstliegende ging, so stand doch in zweiter Reihe die Aufforderung zu Beiträgen für eine Shakespeare-Statistik früherer ahre. Und auch sie ist von verschiedenen Seiten her in höchst lankenswerther Weise erfüllt worden, vor allem durch die Karlsruher Statistik des Herrn Otto Devrient, die mir von der geehrten Redaction or dem Drucke freundlichst mitgetheilt worden ist. Ihr reihen sich m Folgenden die sorgfältigen, weit zurückgreifenden Aufführungs-Verzeichnisse an, die ich für Dessau (1794 - 1811 und 1850—72) lem geehrten Herausgeber des Jahrbuchs, für Oldenburg (1834—72) Herrn Director A. Becker, für Riga (1837—72) Herrn Director F. v. Parrot verdanke, wie die Zusammenstellungen für Braunschweig (von 1860 ab), Dresden (von 1861 ab), Cassel, Schwerin und Wiesbaden (von 1867 ab), München und Freiburg (von 1868 ab), deren geehrten Einsendern allen hiermit bester Dank ausgesprochen sei. Es ist also auch für die Statistik, die der Geschichte des Shakespeare'schen Dramas dienen soll, ein guter Anfang gemacht, und fehlen uns freilich in dieser Beziehung jetzt noch Hauptbühnen, so erweckt doch das im ersten Anlauf Gewonnene das beste Vertrauen, dass die gewünschte Vervollständigung nicht ausbleiben werde.

---

[1]) Die Theaterferien scheinen überall die Monate Juni und Juli zu treffen, mit Ausnahme von Wiesbaden, wo sie in den Monat Mai fallen.

In diesem Vertrauen wird hier alles Gesammelte geboten, obgleich es eben noch ein Unvollständiges ist. Es würde vielleicht weniger als solches erscheinen, wenn die auf 1870—72 bezüglichen Mittheilungen, von den auf frühere Zeiten gehenden getrennt, zusammengestellt wären. Aber dabei hätte doch wieder gar zu viel andrerseits Zusammenhängendes zerrissen werden müssen. Und da die sämmtlichen Beiträge, wie verschieden auch an Umfang, doch alle in der Endperiode zusammentreffen, gewissermaassen nur ungleich verlängerte Ausstrahlungen derselben darstellen, so rechtfertigt es sich wohl um so mehr, dass sie als Ganzes behandelt und einfach in alphabetischer Ordnung aufgeführt werden.

Fraglicher dürfte sein, ob die einzelnen Beiträge nicht noch gleichmässiger und kürzer hätten redigirt werden können und sollen. Hierin hat die grosse Verschiedenheit der Original-Mittheilungen und das Bestreben, die Original-Fassung der Angaben nach Möglichkeit zu wahren, vielleicht mehr als gut und nöthig eingewirkt.

Shakespeare-Aufführungen deutscher Bühnen

innerhalb der Zeit von 1870, Juli 1.
— wo nicht mehr oder minder weiter zurück —
bis 1872, Juni 30.

I. Altenburg, Herzogliches Hoftheater; von dessen Eröffnung (für Schauspiel-Vorstellungen) 1871, Sept. 24. bis 1872, April 15.[1]) — Mittheilung des Herrn Intendanten Frhrn. v. Liliencron.

1) *Viel Lärm um Nichts*, übersetzt von Schlegel-Tieck: 71, Sept. 29. (Beatr. — Frl. Helbig) — Nov. 3.

---

[1]) Wo im Folgenden innerhalb der Zeit 1870, Juli 1. — 1872, Juni 30. bei einzelnen Bühnen andere Grenzdaten als diese ohne weitere Bemerkung angegeben sind, war die übrige Zeit Ferienzeit. In Fällen, wo Grund zu der Annahme vorlag, dass Ferien in den Anfang oder das Ende jener Zeit eingegriffen haben, die Dauer derselben aber nicht genau bekannt war, ist dies durch Angabe der Grenz-Monate statt der Grenz-Tage (1870, Juli — 1872, Juni, statt 1870, Juli 1. — 1872, Juni 30.) angedeutet. Die Bezeichnungen 1870/71 und 1871/72 gelten für die entsprechenden Saisons, oder für die Zeiten Juli 1. — Juni 30.

Bei Angaben über Rollenbesetzung beziehen sich allein stehende Namen auf die vorher angeführte Rolle; die Namen ständiger Schauspieler sind *in der Regel* nur beim Eintritt derselben in die betreffende Rolle genannt, *diejenigen* der Gastspieler durch gesperrten Druck ausgezeichnet.

2) *Was ihr wollt*, übersetzt von Schlegel:
71, Dez. 15. (Viola — Frl. Helbig, Sebast. — Frl. Mahr).

3) *Ein Sommernachtstraum*, übersetzt von Schlegel, einger. von Tieck, Musik von Mendelssohn:
72, Jan. 3.

4) *Die bezähmte Widerspenstige*, bearbeitet von Deinhardstein:
72, März 17.

5) *Ein Wintermärchen*, bearbeitet von Dingelstedt, Musik von Flotow:
72, März 22, (Leont. — Grans von Leipzig, Herm. — Frl. Mahr).

Im Ganzen: 6 Aufführungen für 1871/72.

Berlin. Königl. Schauspiele; 1870, Aug. 16. — 1872, Juni 14. Aus den von der General-Intendantur der Königl. Schauspiele eingesandten Jahresübersichten (Statistischer Rückblick auf die Königl. Theater zu Berlin, Hannover, Cassel und Wiesbaden 1870 u. 1871), aus Entsch, Deutscher Bühnen-Almanach, Berlin 1871 und 1872, und (von Nov. 1871 ab) aus den Theaterzetteln zusammengestellt von R. G.

1) *Die Comödie der Irrungen*, bearbeitet von Holtei:
70, Sept. 26. — 71, Okt. 6.

2) *Viel Lärm um Nichts*, (übersetzt von Tieck):
70, Okt. 20. — Okt. 30. — Dez. 7. — 71, Sept. 14. — 72, Febr. 10. (Bened. — Liedtcke, Beatr. — Frl. Kessler, Holzapfel — Döring) — März 17.

3) *Hamlet*, in 4 Acten:
70, Okt. 25. — Nov. 13. — 71, April 4.

4) *Die bezähmte Widerspenstige:*
70, Nov. 7. — 71, Jan. 21.

5) *Ein Sommernachtstraum:*
70, Dez. 22. — 71, Jan. 24. — März 28. — Mai 27. — Aug. 19. — Sept. 11.

6) *König Lear* (übersetzt von Voss):
71, Febr. 24. (L. — Kahle v. Leipzig) — März 11. (Kahle als Deb.) — März 26. — Okt. 13. — Nov. 5. — Dez. 5. — 72, Jan. 1. — März 20.

7) *Timon von Athen*, übersetzt und bearbeitet von A. Lindner:
z. e. M. 71, April 29.

8) *Romeo und Julie* (übersetzt von Schlegel):

71, Mai 12. (Romeo — Kessler von Bremen, Julie — Frl. Meyer von Dessau) — 72, Jan. 28. (Robert und Frl. Meyer).

9) *Antonius und Cleopatra*, neu bearbeitet von F. A. Leo: z. e. M. 71, Mai 25. — Juni 2.

10) *Othello* (übersetzt von Voss):
71, Sept. 23. — 72, Jan. 20. (Oth. — Karlowa, Desd. — Frl. Ehrhardt) — Febr. 9. — April 1.

11) *Der Kaufmann von Venedig*, übersetzt von Schlegel, in Scene gesetzt von Dir. Hein:
71, Dez. 26. (Sh. — Döring, Porzia — Frl. Ehrhardt) 72, Jan. 4. — Febr. 17. — März 16. — April 13. — April 21. — Mai 3.

Im Ganzen: 43 Aufführungen, die sich wie folgt auf die einzelnen Stücke vertheilen: L. 8, K. V. 7, Snt. 6, V. L. 6, Oth. 4, H. 3, A. Cl., R. J., B. W., Irr. je 2, Tim. 1 — und von denen 20 auf 1870/71, 23 auf 1871/72 kommen.

(Nach dem „Statistischen Rückblick" fanden statt
1870: 269 Schauspiel-Vorstellungen, darunter 15 Shakespeare-Aufführungen.
1871: 291 Schauspiel-Vorstellungen, darunter 22 Shakespeare-Aufführungen.)

III. Berlin, Nationaltheater; von dessen Eröffnung 1871, Aug. 28. bis 1872, April 30. — Mittheilung des Herrn Oberregisseur K. v. Jendersky.[1])

1) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel, neu einger. v. Jendersky:
71, Sept. 10. (H. — v. Jendersky) — Sept. 11. — 12. — 21. — Dez. 12. — 72, März 19.

---

[1]) Aus den sehr dankenswerthen einleitenden Bemerkungen, die Herr von Jendersky obigen statistischen Angaben beifügte, kann hier in Rücksicht auf den zugemessenen Raum nur hervorgehoben werden, dass das von Herrn F. Gumtau als Direktor und Herrn v. Jendersky als Regisseur geleitete Berliner Nationaltheater die Pflege des classischen Drama's von vornherein zur Basis seines Wirkens gemacht und von den in seiner ersten Saison (an Goethe's Geburtstag mit Egmont eröffnet) gegebenen 250 Vorstellungen deren 125 den Classikern, davon 44 Shakespeare gewidmet hat. Zu den 1871/72 aufgeführten 10 Shakespeare'schen Stücken ist im Beginn der Saison 1872/73 noch hinzugekommen Viel Lärm um Nichts, bearbeitet von Holtei; und in Vorbereitung waren: Wintermärchen, bearbeitet von Stahr und Mosen, Cymbelin von Thümmel, Maass für Maass von G. v. Vincke, Was ihr wollt von Deinhardstein, Wie es euch gefällt von Oechelhäuser, und der *gesammte* Königsdramen-Cyclus von Dingelstedt (Heinrich VI. von *Oechelhäuser*).

2) *König Lear*, einger. von West; mit dem Schlusse des Originals:
71, Okt. 5. — 20. — 72, März 8. — 31. (L. — Lehfeld v. Weimar in sämmtlichen 4 Aufführungen).
3) *Der Kaufmann von Venedig*, übersetzt von Schlegel, neu einger. von Jendersky:
71, Okt. 7. — 8. (Sh. — Lehfeld; Graz. — v. Jendersky in beiden Aufführungen.)
4) *König Richard III.*, bearbeitet von Dingelstedt:
71, Okt. 12. — 14. — 17. — 72, März 11. — 20. (Rich. — Lehfeld in sämmtlichen 5 Aufführungen).
5) *Othello*, einger. von West:
71, Okt. 25. — 28. — 72, März 17. — April 3. (Oth. — Lehfeld in sämmtlichen 4 Aufführungen).
6) *Die bezähmte Widerspenstige*, bearb. v. Deinhardstein:
71, Nov. 30. (Petr. — v. Jendersky, Kath. — Frl. Klettner) — Dez. 2. — 5. — 9. — 20. — 72, Febr. 26.
7) *Ende gut, Alles gut*, übersetzt von Hertzberg, einger. von Thümmel:
72, Febr. 8. (Graf R. — Müllner, Hel. — Frl. Ziegler, König — Dalmonico, Par. — v. Jendersky) — Febr. 9. — 10. — 11. — 12. — 13. — 14. — 15. — 16. — 23.
8) *Coriolanus*, einger. von Ed. Devrient:
72, März 2. — 5. (Cor. — Lehfeld in beiden Aufführungen).
9) *Macbeth*, bearbeitet von Dingelstedt:
72, März 14. — 27. (Macbeth — Lehfeld, Macd. — v. Jendersky, in beiden Aufführungen).
10) *Romeo und Julie*, übersetzt von Schlegel, einger. von F. Wehl (s. dessen Didaskalien):
72, April 4. (R. — Müllner, J. — Frl. Klettner, Merc. — v. Jendersky) — April 7. — 19.

Im Ganzen: 44 Aufführungen (19 mit Gastsp.) für 1871/72, die sich vertheilen auf: E. G. 10, B. W. 6, H. 6, R. III. 5, Oth. 4, L. 4, R. J. 3, M., Cor., K. V. je 2.

IV. Braunschweig, Herzogliches Hoftheater; 1860—1872, Juni. — Mittheilung des Herrn Intendanten Frhrn. v. Rudolphi.

1) *König Lear*; übersetzt von Schlegel-Tieck:
60, März 12. (L. — Jaffé) — neu einstudirt 70, Mai 30. *(Otter)* — Okt. 3. — 72, Juni 3.

2) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel:
61, März 3. (H. — Schwerin, Oph. — Frl. v. Sell) — 62, März 23. — 63, Febr. 16. — 65, März 6. — 67, Jan. 1. — 68, Juni 29. — 70, Dez. 26. — 71, Dez. 26. (Frl. Bender).

3) *Die bezähmte Widerspenstige*, bearb. v. Deinhardstein:
62, Mai 16. (Petr. — Hiltl, Kath. — Frl. Rautenberg von Mannheim) — Mai 20. (im Schlosstheater zu Wolfenbüttel) — 63, Dez. 4. — 68, Juli 29. (Frl. Bernardelli).

4) *Viel Lärm um Nichts*, bearbeitet von Holtei:
62, Okt. 6. (Bened. — Hiltl, Beatr. — Frl. v. Sell) — Okt. 14. (in Wolfenbüttel) — 63, Sept. 21. — Okt. 20. (in Wolfenbüttel) — 67, März 18. — 68, Aug. 19. — 71, Febr. 19. — Juni 5. — Sept. 11.

5) *Othello*, „übersetzt und für die Darstellung einger. von H. v. Voss“ (?):
63, März 2. (Oth. — Schwerin, Desd. — Frl. v. Sell, Jago — Jaffé) — März 30. — 64, Mai 27. — 66, Febr. 26. — März 18. — Mai 13. — 67, Nov. 1. — 71, Mai 11. — Okt. 8. (Frl. Bender) — 72, April 1. — 7.

6) *Der Kaufmann von Venedig*, übersetzt von Schlegel:
n. e. 63, Juli 19. (Sh. — Jaffé, Porzia — Frl. Meinde von München) — 65, Febr. 12. (Türschmann) — Sept 17. — 66, Febr. 5. — 68, Jan. 30. (Fallenbach) — Sept. 14. — 69, Sept. 20. — 71, Dez. 11. (W. Meve von Halle und Frl. Hildebrandt von Hannover — 72, Jan. 11.

7) *Ein Wintermärchen*, bearbeitet von Dingelsted Musik von Flotow:
63, Aug. 10. (Herm. — Frl. v. Sell) — 68, April 25. 26. — Mai 4. — 69, Jan. 11. — März 14. — April 18.

8) *Die Comödie der Irrungen*, übersetzt von Schlegel-T bearbeitet v. C. Jenke:
64, Jan. 3. (Die beiden Antiph. — Hiltl, die beiden D — Bercht) — Febr. 2.

9) *Der Sturm*, bearbeitet von Dingelstedt, Musi Taubert:
64, April 23. (Calib. — Bercht) — Mai 1.

10) *König Richard III.*, mit Benutzung der Schlegel'schen und Keller'schen Uebersetzung bearb. v. H. Laube:
65, Nov. 5. (Rich. — v. Well von Breslau) — 66, Jan. 8. (v. Well).

11) *Macbeth*, bearbeitet v. Schiller:
66, Okt. 21. (M. — Schwerin, L. M. — Fr. Otto-Thate) — 67, Jan. 20.

12) *Ein Sommernachtstraum*, übersetzt von Schlegel, Musik von Mendelssohn:
69, März 30. — Mai 17.

13) *König Heinrich IV.*, 1. Th., übersetzt von Schlegel:
69, April 16. (Heinr. IV. — Otter, Falst. — Bercht) — April 26. — Mai 3.

Im Ganzen: 65 Aufführungen, die sich vertheilen
a) nach Stücken: Oth. 11, K. V. 9, V. L. 9, H. 8, Wm. 7, B. W. 4, L. 4, H. IV. 3, Snt., M., R. III., St., Irr. je 2;
b) nach Jahren: 1860 — 1, 61 — 1, 62 — 5, 63 — 8, 64 — 5, 65 — 4, 66 — 6, 67 — 4, 68 — 8, 69 — 8, 70 — 4, 71 — 7, (72 — 4); und auf 1870/71 kommen 5, auf 1871/72 8 Aufführungen.

Cassel, Königl. Schauspiele; 1867—1872, Juni. — Mittheilung des Herrn Intendanten Frhrn. v. Carlshausen und des Herrn Theatersekretair Bennecke.

1) *Hamlet*, nach Schlegel: 67, 2mal — 69 — 70, Dez. 1. — 71, Aug. 16. — 72, Febr. 12.
2) *Viel Lärm um Nichts*, nach Holtei: 67, 2mal — 68 — 69 — 70, April 9.
3) *Der Kaufmann von Venedig*, nach Schlegel: 67, 2mal.
4) *Die bezähmte Widerspenstige*, nach Deinhardstein: 67 — 68 — 71, Jan. 16. — April 14.
5) *Othello*, nach West: 67, 2mal — 68 — 69.
6) *Ein Sommernachtstraum*, nach Schlegel: 67 — 68, 2 mal — 69, 3mal — 70. Juni 7. — 71, Mai 28.
7) *Ein Wintermärchen*, nach Dingelstedt: 67, 4mal — 68 — 71, Dez. 3.
8) *Macbeth*, nach Schlegel-Tieck: 68 — 69.
9) *Romeo und Julie*, nach Schlegel: 68 — 70, April 13. — 71, April 22.
10) *König Lear*, nach Schlegel-Tieck: 68.
11) *König Richard III.*, nach Schlegel: 68 — 69.
12) *Was ihr wollt*, nach Schlegel: 68, 2mal.

13) *Julius Cæsar*, nach Schlegel: z. e. M. 69, Nov. 21. — 70, Nov. 5.

14) *König Johann*, nach Schlegel: z. e. M. 70, Mai 10. — Mai 16.

15) *Coriolanus*, einger. v. Ed. Devrient: z. e. M. 71, Jan. 31. — Febr. 22.

16) *Die Comödie der Irrungen*, nach Holtei: 71, Nov. 11. — Nov. 29. — 72, März 9.

Im Ganzen: 54 Aufführungen, die sich vertheilen

a) auf die Stücke: Snt. 8, Wm. 6, H. 6, V. L. 5, Oth. 4, B. W. 4, Irr. 3, R. J. 3, Cor., K. J., J. C., W. i. w., R. III., M., K. V. je 2, L. 1;

b) auf die Jahre: 67 — 14, 68 — 12, 69 — 9, 70 — 7, 71 — 10, (72 — 2);

und auf 1870/71 kommen 8, auf 1871/1872 6 Aufführungen.

(Nach dem „Statistischen Rückblick" wurde 1870 an 24[illegible] Abenden gespielt, von denen 101 dem Schauspiele (excl. der Posse) angehörten, 1871 an 272 Abenden, von denen 95 auf das Schauspiel kamen).

VI. Dessau, Herzogliches Hoftheater; 1850 — 1872, April 30. — Aus den im Hoftheaterbureau aufbewahrten Zetteln ausgezogen und mitgetheilt von Herrn Prof. Dr. Elze[1]).

1) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel:

50, März 24. — 51, Dez. 2. — 62, Nov. 2. — 64, Okt. 23. — Nov. 15. — 67, Febr. 22. — 69, April 20.

„in einer neuen Bearbeitung" (von Oechelhäuser) 72, Jan. 16. — Febr. 24.

---

[1]) Aus den Theaterzetteln der Jahre 1794—1812 - von da ab bis 1849 fehlen die Zettel — stellte Herr Prof. Dr. Elze die von der Fürstlich Dessauischen (auch in Leipzig, Bernburg, Naumburg, Ballenstedt spielenden) Gesellschaft während dieser Zeit aufgeführten Shakespeare'schen Stücke — diese Bezeichnung hier in weitester Bedeutung gebraucht — in folgender Uebersicht zusammen:

1794. Nichts von Shakespeare aufgeführt.

1795, Juli 28. *Romeo und Julie.* „Eine ernsthafte Oper in 3 Aufzügen, nach dem bekannten Shakespeare'schen Trauerspiel bearbeitet vom Herrn Geheimen Sekretär Gotter." Musik von Georg Benda.

— Okt. 11. *Hamlet.* „Ein grosses heroisches Schauspiel in 6 Aufzügen, nach dem Englischen des Shakespeare, von Herrn Schröder."

1796, Jan. 19. *Romeo und Julie,* von Gotter und Benda. „Auf vieles Verlangen."

— Juli 12. (in Bernburg). *Romeo und Julie,* von Gotter und Benda.

2) *Der Kaufmann von Venedig*, übersetzt von Schlegel:
51, März 4. — 53, Febr. 23. — 25. — 57, Jan. 6. — 59, Febr. 15. — 62, Okt. 10. — 67, Jan. 1. — Jan. 7. — 68, Dez. 20. — 70, Febr. 1. — 72, April 14. (Sh. — C. Löwe).

3) *Viel Lärm um Nichts*, bearbeitet von Holtei:
52, Febr. 1. — Febr. 26. („Auf Verlangen") — 56, Jan. 6. (in Köthen, weil das Dessauer Theater abgebrannt war) — März 4. (wieder in Dessau) — 60, Nov. 27. — 65, Okt. 31. — Dez. 8.

— Sept. 4. *Hamlet*, von Schröder.
— Nov. 9. (in Leipzig). *Romeo und Julie*, von Gotter und Benda.
1797, März 7. *Romeo und Julie*, von Gotter und Benda.
— Okt. 1. *Hamlet*, von Schröder.
1798. Die Theaterzettel dieses Jahres sind nur vom 26. Dez. an vor-
ıden; in diesen letzten Tagen des Jahres ist nichts von Shakespeare auf-
'ührt worden.
1799. Nichts von Shakespeare.
1800, Jan. 14. (in Leipzig). *Die Geisterinsel* (nach Shakespeare's Sturm).
ıe Oper in 3 Aufzügen von Gotter. Musik von Reichardt.
Jan. 15. (in Leipzig). Dieselbe.
Jan. 31. (in Leipzig). Dieselbe.
März 7. (in Dessau). Dieselbe.
April 4. (in Dessau). Dieselbe.
1801 und 1802. Nichts von Shakespeare.
1803, Mai 1. *Die Geisterinsel.*
— Juni 5. Dieselbe.
Vom 26. Sept. 1803 bis 6. Oktober 1804 fehlen die Zettel.
1804, Okt. 21. *Romeo und Julie*, von Gotter und Benda.
1805. Nichts von Shakespeare.
1806, Juli 6. *Die Geisterinsel.*
— Juli 20. *Hamlet*, von Schröder.
— Sept. 28. Derselbe.
1807. Nichts von Shakespeare.
1808, März 20. (in Leipzig). *Hamlet*, von Schröder.
— April 8. (in Leipzig). *Die Geisterinsel.*
— Sept. 25. *König Lear*, in Schröder's Bearbeitung (Kent — Ludwig
vrient).
Vom 31. Dez. 1808 bis 23. Sept. 1810 fehlen die Zettel.
1810. Nichts von Shakespeare.
1811, Sept. 24. *Die Geisterinsel.*
— Nov. 7. Dieselbe.
— Dez. 1. *Hamlet*, von Schröder.
1812. Die unvollständigen Zettel dieses Jahres enthalten nichts von
akespeare.

4) *Die Comödie der Irrungen*, bearbeitet von Holtei:
54, Jan. 22. — Febr. 7. — 14. — 55, Nov. 18. (in Köthen.)
5) *Die bezähmte Widerspenstige*, nach Deinhardstein:
55, Okt. 28. (in Köthen) — Nov. 21. (desgl.) — 56, Febr. 12. — 59, Jan. 25. — März 22. — 64, Febr. 23. — Okt. 4. — 68, Okt. 25.
6) *Romeo und Julie*, einger. von West:
56, Nov. 27. — 67, Nov. 3.
7) *Was ihr wollt*, einger. von Gutzkow, Musik von Tausch:
66, Febr. 6. — März 9. — 67, Jan. 13.
8) *Ein Sommernachtstraum*, mit Musik von Mendelssohn:
67, April 12. — 23. — 27. — 29. — Nov. 5. — 68, April 29. — 69, Okt. 12. — Nov. 10.
9) *König Lear*, übersetzt von Schlegel-Tieck:
69, März 30.
10) *Othello*, übersetzt von Schlegel-Tieck:
69, Okt. 31.
11) *Macbeth*, nach den Uebersetzungen von Schiller, Tieck, Kaufmann, Dingelstedt und Bodenstedt für die Bühne einger. vom Oberregisseur Deetz, Musik von Wilh. Heinefetter:
70, Nov. 27.
12) *Wie es euch gefällt*, „in einer neuen Bearbeitung" (von W. Oechelhäuser), die Composition der Gesänge vom Hofkapellmeister Ed. Thiele:
72, Febr. 6. — März 1.

Im Ganzen: 57 Aufführungen, die sich vertheilen
a) auf die einzelnen Stücke: K. V. 11, H. 9, Snt. 8, B. W. 8, V. L. 7, Irr. 4, W. i. w. 3, W. e. g. 2, R. J. 2, M. 1, Oth. 1, L. 1;
b) auf die einzelnen Jahre: 50 — 1, 51 — 2, 52 — 2, 53 — 2, 54 — 3, 55 — 3, 56 — 4, 57 — 1, 58 — 0, 59 — 3, 60 — 1, 61 — 0, 62 — 2, 63 — 0, 64 — 4, 65 — 2, 66 — 2, 67 — 10, 68 — 3, 69 — 5, 70 — 2, 71 — 0, (72 — 5);
und auf 1870/71 kommen 1, auf 1871/72 5 Aufführungen.

(Nach „Entsch, D. Bühnenalmanach" beginnt die Saison am 1. Oktober und endigt am 1. Mai; Spieltage sind 3—4 in der Woche).

VII. Dresden, Königl. Hoftheater; 1861—1872, Juni 30. — Mittheilung des Herrn Hoftheater-Registrator Liebscher.

1) *Macbeth*, bearbeitet v. Dingelstedt:

n. e. 61, Febr. 21. — März 11. — 62, Jan. 26. (L. M. — Frl. Janauscheck a. Deb.) — 63, März 21. (Frl. Janauscheck) — 64, Okt. 16. — n. e. 70, Sept. 23. (Frl. Ziegler).

2) *Julius Cæsar*, übersetzt von Schlegel:
n. e. 61, März 6. — n. e. 63, April 11. — Dez. 8. — n. e. 71, Okt. 1. — 7. — 72, April 15.

3) *Romeo und Julie*, einger. von Ed. Devrient:
61, April 3. (R. — Bergmann) — 62, März 19. — Aug. 13. — n. e. 66. Aug. 26. — Okt. 4. — 29. — n. e. 70, Aug. 16. (J. — Frl. Clara Guinaud).

4) *König Richard III.*, übersetzt von Schlegel:
61, Aug. 29. — 62, Okt. 13. — 63, Sept. 19. — 64, Aug. 16. (Rich. — Lehfeld) — 67, Juli 15. (Lewinsky);
bearbeitet v. Dingelstedt:
71, Okt. 28. — 72, Febr. 10.

5) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel, in 6 Akten:
61, Dez. 14. — 62, April 9. — Dez. 26. — 64, April 28. — Okt. 31. — 66, Juni 7. — 68, Jan. 1. — April 13. — Juli 8. — Aug. 13. — 69, März 3, — Aug. 7. — 70, Juni 1. — Juli 9. (H. — Porth) — 71, Febr. 9. — Aug. 17. — 72, April 29.

6) *Der Kaufmann von Venedig*, einger. von Ed. Devrient:
61, Juli 29. (Porzia — Frl. Grösser) — Okt. 12. — 62, Dez. 21. — 63, Juni 3. — Nov. 8. — 65, März 14. — Juli 3. (Sh. — Döring) — 67, Juli 22. (Lewinsky) — Dez. 17. — 68, Mai 20. (Otter) — Juli 27. — 69, Aug. 2. — 70, Juli 25. — 71, Mai 25.

7) *Ein Wintermärchen*, bearbeitet von Dingelstedt; Musik von Flotow:
z. e. M. 61, Jan. 18. — 20. — 23. — 26. — Febr. 4. — 10. — 25. — Sept. 3. — 9. — 26. — Nov. 12. — 27. — 62, Febr. 27. — Juli 29. — Sept. 15. — Okt. 5. — 63, Febr. 9. — Nov. 3. — 64, Aug. 23. (Leont. — Fallenbach) — Sept. 23. — Dez. 21. 65, März 21. — Dez. 4. — 66, Mai 19. — Sept. 14. — 67, Mai 9. — Juni 21.

8) *Die Widerspenstige*, bearbeitet von Deinhardstein:
61, Jan. 17. — April 6. — Juni 11. — Juli 15. — 62, April 5. (Kath. — Fr. Formes) — 63, Jan. 13.

Okt. 21. — 64, Okt. 2. — 65, Juni 1. (Frl. Baudius) — 66, Sept. 8. — Dez. 17. — 67, Juni 5. — 68, Jan. 12. — Juni 16. — Aug. 31. — 69, März 17. — Aug. 12. — Dez. 30. — 71, Jan. 7. — Aug. 4;

Die Zähmung der Widerspenstigen; bearbeitet von Oechelhäuser: 72, Mai 25.

9) *Viel Lärm um Nichts,* bearbeitet von Holtei:
61, Jan. 12. — Juli 25. (Beatr. — Frl. Grösser) — 62, Aug. 30. — Sept. 29. — Nov. 13. — 63, Juli 9. — 64, Jan. 9. — 66, Febr. 6. — 68, Jan. 31. (Ambros. — v. Leman) — 70, Mai 27. (Ferd. Dessoir) — Juli 7. — 71, Juli 23. — 72, Mai 11.

10) *Othello,* übersetzt von Voss:
n. e. 62, Febr. 17. — Okt. 30. — 64, Febr. 12. — Aug. 11. (Oth. — Lehfeld) — 65, Jan. 16. — Febr. 10. — Okt. 8. (Hallenstein) — 66, April 16. — Aug. 6. — Nov. 15. — 67, Juli 11. (Jago — Lewinsky) — n. e. 72, April 23.

11) *Was ihr wollt,* nach Schlegels Uebersetzung für die Kgl. Bühne einger. von Karl Quanter:
n. e. 63, Jan. 22. — Jan. 31. — Febr. 15. — Juni 28. — 64, Juli 22. — n. e. 69. Dez. 27. — 29. — 70, Jan. 22. — Febr. 22. — März 28. — Juni 29. — 71, Febr. 3. — Nov. 2.

12) *Ein Sommernachtstraum,* übersetzt von Schlegel; Musik von Mendelssohn:
n. e. 63, April 18. — 22. — 26. — Aug. 5. — 10. — 16. Sept. 17. — Okt. 19. — 64, Jan. 17. — März 3. April 30. — Juli 23. — Dez. 12. — 65, Febr. 23. — Mai 15. — Aug. 5. — 25. — 66, Febr. 11. — Aug. 17. — Okt. 23. — Dez. 20. — 67, Aug. 24. — Nov. 4. — 68, Dez. 9. (Zettel — Max Schulz).

13) *Coriolanus,* nach der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung für das Kgl. Hoftheater bearb. von Karl Gutzkow, mit Ouverture von Beethoven:
n. e. 63, Mai 18. — n. e. 68, Okt. 25. — Nov. 2.

14) *König Lear,* übersetzt von Voss:
n. e. 64, April 23. — Juli 27 (L. — Lehfeld) — n. e. 67, Okt. 1. — 68, Mai 9. (Otter).

15) *Wie es euch gefällt,* nach Schlegel's Uebersetzung einger. von Julius Pabst; mit Chören von Julius Rietz.

z. e. M. 64, April 24. (dazu: z. e. M. Die Shakespeare-Feier, Nachspiel von J. Pabst, mit Musik von J. Rietz) — April 26. (desgl.) — Juni 30. (ohne Nachspiel).

16) *König Richard II.*, nach Schlegel's Uebersetzung einger. von Emil Devrient:
n. e. 65, Jan. 10. — 66, Mai 31. — n. e. 70, Okt. 15.

17) *Die Komödie der Irrungen*, bearbeitet von Holtei:
n. e. 65, April 22. — 26. — Mai 11. — 66, Jan. 7. — Mai 12. — Aug. 14. — 67, Aug. 21. — n. e. 70, Sept. 1.

18) *König Heinrich IV.*, I. Theil, übersetzt von Schlegel:
n. e. 65, Juli 9. (Falst. — Döring) — n. e. 70, Juni 13. — Juli 14. — Okt. 21.

19) *Der Sturm*, bearb. von Dingelstedt; Musik v. Taubert:
z. e. M. 67, Febr. 7. — 10. — 13. — 17. — März 1. — Sept. 1.

20) *König Heinrich IV.*, II. Th., bearb. v. Dingelstedt:
z. e. M. 70, Okt. 29. — Nov. 2.

21) *König Heinrich V.*, bearbeitet von Dingelstedt:
z. e. M. 70, Nov. 15. — Nov. 21.

22) *König Heinrich VI.*, I. Th., bearb. v. Dingelstedt:
z. e. M. 71, Febr. 26. — März 11. — April 25. — Sept. 9.

23) *König Heinrich VI.*, 2. Th., bearb. v. Dingelstedt:
z. e. M. 71, Sept. 11.

Im Ganzen: 207 Aufführungen, (24 mit Gastsp.) die sich verheilen

a) auf die einzelnen Stücke: Wm. 27, Snt. 24, B. W. 21, H. 17, K. V. 14, W. i. w. 13, V. L. 13, Oth. 12, Irr. 8, R. III. 7, R. J. 7, St. 6, J. C. 6, M. 6, 1H. VI. 4, 1H. IV. 4, L. 4, R. II. 3, W. e. g. 3, Cor. 3, H. V. 2, 2H. IV. 2, 2H. VI. 1;

b) auf die einzelnen Jahre: 61 — 26, 62 — 17, 63 — 24, 64 — 22, 65 — 17, 66 — 20, 67 — 17, 68 — 14, 69 — 8, 70 — 20, 71 — 16, (72 — 6);

und auf 1870/71 kommen 21, auf 1871/72 14 Aufführungen.

III. Frankfurt a. M., Stadttheater; 1870, Juli 1. — 1872, Juni 30. — Mittheilung des Herrn Oberregisseur Th. Vollmer.

1) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel:
70, Okt. 11. (H. — Barnay von Weimar) — 71, Febr. 14, — Aug. 11. — 72, Jan. 26.

2) *König Richard III.*, übersetzt von Schlegel:
70, Nov. 18. — 71, Jan. 27. — 72, Febr. 25.

3) *Die bezähmte Widerspenstige,* bearb. v. Deinhardstein:
70, Nov. 29. — 71, April 5. — Mai 13. (Kath. — Frl. Baison von Petersburg) — Aug. 12. (Fr. Marg. Herrlinger von Pest) — Dez. 8. (Fr. Niemann-Seebach) — 72, Jan. 25. — Febr. 20.

4) *Ein Sommernachtstraum,* übersetzt von Schlegel, einger. von Tieck, Musik von Mendelssohn:
70, Dez. 4.

5) *Romeo und Julie,* „nach der Schlegel-Tieck'schen Einrichtung":
n. e. 71, Mai 20. (J. — Frl. Baison) — 72, Jan. 11. — Febr. 16. — April 2.

6) *Macbeth,* bearb. v. Schiller, Musik von Spohr:
71, Sept. 27. — Okt. 6.

7) *Viel Lärm um Nichts:*
72, Febr. 22. — März 1.

8) *Ein Wintermärchen,* bearbeitet von Dingelstedt, Musik von Flotow:
72, März 22. (Herm. — Frl. Wolter von Wien).

Im Ganzen: 24 Aufführungen (6 mit Gastsp.), die sich vertheilen auf:
B. W. 7, R. J. 4, H. 4, R. III. 3, V. L. 2, M. 2, Wm. 1, Snt. 1;
und von denen 9 auf 1870/71, 15 auf 1871/72 kommen.

(Nach „Entsch, D. Bühnenalmanach" währten die Theaterferien regelmässig von Anfang bis gegen Ende Juli).

IX. Freiburg i. Br., Stadttheater; 1868, Okt. 1. — 1872, März. — Mittheilung des Herrn Gisbert Freiherrn Vincke:

1) *Ein Wintermärchen,* bearbeitet v. Dingelstedt, Musik von Flotow:
68, Nov. 7. (Leont. — Salomon, Herm. — Frl. Jerrman).

2) *Romeo und Julie,* übersetzt von Schlegel:
68, Nov. 17. (R. — Salomon, J. — Fr. Marie Seebach) — 71, Dez. 14. (R. — Frl. v. Vestvaly, J. — Frl. Elise Sund).

3) *Die bezähmte Widerspenstige,* bearb. v. Deinhardstein:
68, Nov. 19. (Petr. — Salomon, Kath. — Fr. M. Seebach) — 70, Jan. 27. (Ellmenreich und Frl. Seebach).

4) *Othello,* übersetzt von Baudissin:
68, Dez. 3. (Oth. — Salomon, Desd. — Frl. Jerrman).

5) *Viel Lärm um Nichts*, bearbeitet von Holtei:
69, Febr. 16. (Bened. — Salomon, Beatr. — Frl. Jermann) — 71, Dec. 7. (Feltscher).
6) *Der Kaufmann von Venedig*, übersetzt von Schlegel:
69, Oct. 17. (Sh. — Cabano).
7) *Macbeth*, bearbeitet von Schiller:
71, Jan. 8. (M. — Ellmenreich, L. M. — Frl. Sudhaus).
8) *Ende gut, Alles gut*, übersetzt und bearbeitet von G. Freih. Vincke:
71, Febr. 25. (Hel. — Frl. Schneider, Par. — Ellmenreich).
9) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel:
71, Sept. 24. (H. — Feltscher, Oph. — Frl. Götter) — Dec. 12. (H. — Frl. v. Vestvaly).
10) *König Heinrich IV.*, 1. und 2. Th., einger. von Ed. Devrient:
72, Jan. 13. (Falst. — Lange).

Im Ganzen: 14 Aufführungen (5 mit Gastsp.), die sich vertheilen auf:
a) die Stücke: H., V. L., B. W., R. J. je 2, H. IV., E. g., M., K. V., Oth., Wm. je 1;
b) die Jahre: (68 — 4), 69 — 2, 70 — 1, 71 — 6, (72 — 1); und auf 1870/71 kommen 2, auf 1871/72 5 Aufführungen.

(Die Theatersaison währt von Mitte September oder Anfang October bis Ende März und umfasst, bei 4 Spielabenden in der Woche, 96 Vorstellungen im Abonnement, zu denen noch mehrere ausser dem Abonnement hinzukommen.)

L. **Hannover, Königliche Schauspiele**; 1870, Aug. 28. — 1872, Juni. — Mittheilung des Herrn Intendanturrath Uentze.
1) *König Heinrich IV.*, nach Schlegel: 70, Nov. 28. — 71, Nov. 17.
2) *Der Kaufmann von Venedig*, nach Schlegel: 70, 1mal.
3) *Romeo und Julie*, nach Schlegel: 71, Jan. 5.
4) *Die bezähmte Widerspenstige*, von Deinhardstein: 71, Jan. 24. — 72, April 27.
5) *Viel Lärm um Nichts*, von Holtei:
71, Sept. 23. — 72, Jan. 9. (Hero — Frl. Weisse).
6) *Macbeth*, von Schiller: 71, Oct. 20. — Nov. 23.
7) *König Richard III.*, nach Schlegel: 72, April 20. — April 25.
8) *Was ihr wollt*, nach Schlegel:
n. e. 72, Mai 25. — Mai 31. — Juni 6.

Im Ganzen: 15 Aufführungen, von denen 4 auf 1870/71, 11 auf 1871/72 kommen.

(Nach dem „Statistischen Rückblick“ fanden im Laufe des Jahres 1870 261 Vorstellungen überhaupt, 146 Schauspiel-, 11 Shakespeare-Vorstellungen statt, während sich für 1871 die Zahlen 278, 147, 6 ergeben.)

XI. Karlsruhe, Grossherzogliches Hoftheater.

Unter Verweisung auf die oben von Herrn Hofschauspieler Otto Devrient gegebene allgemeine Uebersicht für Karlsruhe 1811—72 sei hier aus dessen besonderen Mittheilungen für 1870—72 kurz wiederholt:

Die grossherzogliche Bühne wurde 1870, des Krieges wegen, erst mit October eröffnet und gab von da ab bis 1872, Juni:

1) *König Heinrich IV.*, 1. und 2. Th.: 70, Oct. 13.
2) *König Lear*, übersetzt von H. Voss: 70, Dec. 15.
3) *Romeo und Julie:* 71, Jan. 26. (J. — Frl. Feistel von Oldenburg).
4) *Wie es euch gefällt*: 71, März 9. — Mai 25.
5) *Ein Wintermärchen*, bearbeitet von Dingelstedt: 71, April 14.
6) *Was ihr wollt:* 71, Sept. 5. — Sept. 6. — Nov. 23.
7) *Die Comödie der Irrungen*, bearbeitet von Holtei: 71, Sept. 21. — 72, Febr. 26.
8) *Julius Cæsar:* 71, Sept. 26.
9) *Die bezähmte Widerspenstige*, bearbeitet von Deinhardstein: 71, Nov. 7.
10) *Ein Sommernachtstraum:* 72, Jan. 16. — März 17.
11) *Der Kaufmann von Venedig:* 72, Febr. 20.
12) *Hamlet:* 72, April 28.

Die Bearbeitungen, mit Ausnahme der bezeichneten, waren sämmtlich: nach Schlegel's Uebersetzung von Ed. Devrient.

Von den obigen 17 Aufführungen kommen 6 auf 1870/71, 11 auf 1871/72.

XII. Königsberg i.Pr., Stadttheater; 1870, Juli. — 1872, Juni. — Mittheilung des Herrn Regisseur L. Nötel.

1) *Der Kaufmann von Venedig*, nach Schlegel: 70, Oct. 6. — 71, April 24. (Sh. — Th. Lebrun). — 72, März 28. (Derselbe).
2) *Ein Sommernachtstraum*, nach Schlegel: 71, März 25.
3) *König Heinrich IV.*, nach Schlegel: 71, April 4. (Falst. — Ferd. Dessoir).

4) *König Richard III.*, bearbeitet von Laube: 71, Mai 5. (Richard — Lebrun).
5) *Macbeth*, von Schiller: 72, März 22. (M. — Lebrun).
6) *Hamlet*, nach Schlegel: 72, Mai 31. (H. — C. Porth).
Im Ganzen: 8 Aufführungen (6 mit Gastsp.), von denen 5 auf 870/71, 3 auf 1871/72 kommen.

. **Leipzig, Stadttheater**; 1870, Juli 1. — 1872, Juni 30. — Aus den Zetteln des Theaterbureaus zusammengestellt von R. G. [1])
1) *Coriolanus*, „von W. Shakespeare", mit Ouverture von Beethoven: 70, Juli 4.
2) *König Lear*, übersetzt von Voss: 70, Juli 10. (L. — Dr. Förster von Wien).
3) *Ein Sommernachtstraum*, übersetzt von Schlegel, einger. von Tieck, Musik von Mendelssohn:
70, Aug. 18. — 71, Mai 24. — Nov. 4. — Nov. 11. — 72, Jan. 15. — Juni 15.
4) *Die bezähmte Widerspenstige*, bearbeitet von Deinhardstein:
70, Sept. 4. (Kath. — Frl. Dorner von Coburg) — 71, Jan. 3. — Jan. 26. — n. e. 72, Jan. 30. (Petr. — Neumann, Kath. — Frl. Haverland) — Febr. 4. — März 14. — April 8.
5) *Die Comödie der Irrungen*, bearbeitet von Holtei: n. e. 70, Oct. 13. — Oct. 21.
6) *Macbeth*, von Schiller:

[1]) Obgleich die im vorigen Bande des Jahrbuchs gegebene „Statistik der ›ziger Shakespeare-Aufführungen" bereits bis Ende 1871 reicht, mag es doch Vollständigkeit und des Zusammenhangs halber gestattet sein, hier noch- s, mit Wiederholung nur des Nöthigsten, auf Juli 1870 zurückzugreifen. ›erdies fand am 23. Juli 1870 der Directionswechsel H. Laube — F. ase statt, so dass alle hier zusammengestellten Vorstellungen, mit Ausme der beiden ersten (Coriolanus und Lear), unter F. Haase's Direction en und insofern zusammen gehören. — Zu einer bedeutenden Erweiterung er vorjährigen Arbeit wurde ich, nach Abschluss derselben, durch die Güte Herrn Max Poppe, hier, in den Stand gesetzt, indem mir dessen reiche nmlung von Schriftstücken zur Geschichte Leipzigs die Theaterzettel vollndig bis 1795, weniger vollständig noch weiter zurück darbot. Ein Verchniss der aus denselben ausgezogenen Shakespeare-Aufführungen, die Zeit i9 — 1817 umfassend, war ursprünglich dem vorliegenden Bande des Jahrchs zugedacht, soll aber nun die statistischen Mittheilungen desselben nicht ch *mehr anschwellen und lieber* auf später verspart bleiben.

n. e. 70, Nov. 6. (L. M. — Frl. Widmann von Breslau) — Nov. 26. (Dieselbe).

7) *Was ihr wollt*, bearbeitet von Deinhardstein:
n. e. 71, Jan. 1. — Jan. 14.

8) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel, mit Ouverture von Eman. Bach:
n. e. 71, März 4. (H. — F. Haase, Oph. — Frl. Bland von Schwerin).

9) *Viel Lärm um Nichts*, bearbeitet von Holtei:
71, März 21. — März 25.

10) *Romeo und Julie*, nach der Bearbeitung von Ed. Devrient:
71, Mai 25. (R. — Steinar von Hamburg, J. — Frl. Bland) — 72, Febr. 1. (Trotz) — April 4.

11) *König Heinrich IV.*, 1. Th., bearbeitet von Dingelstedt:
n. e. 71, Juli 9. (Falst. — Döring von Berlin).

12) *Othello*, übersetzt von Schlegel-Tieck:
n. e. 71, Oct. 19. — Oct. 28.

13) *König Johann*, nach Schlegel, einger. von A. v. Loën:
z. e. M. 71, Nov. 30. — Dec. 7.

14) *Der Kaufmann von Venedig*, übersetzt von Schlegel, nach englischem Muster einger. von F. Haase, Musik von Mühldorfer:
n. e. 71, Dec. 9. (Sh. — F. Haase) — Dec. 12. — 16. — 19. — 72, Jan. 3. — Jan. 6. — April 11. — 13. — 28.

15) *Maass für Maass*, bearbeitet von G. Freih. Vincke:
z. e. M. 72, Jan. 1. (Claudio — Trotz, Lucio — Mittell, Isab. — Frl. Bland) — Jan. 14. — Jan. 20. — Febr. 3. — Mai 31.

Im Ganzen: 46 Aufführungen (7 mit Gastsp.), die sich vertheilen auf:
K. V. 9, B. W. 7, Snt. 6, M. f. M. 5, R. J. 3, K. J., Oth., V. L., W. i. w., M., Irr. je 2, H. IV., H., L., Cor. je 1;
und auf 1870/71 — 17, 1871/72 — 29.

(In der Zeit von 1870, Juli 1. bis 1872, Juni 30. fanden 885 Vorstellungen — davon 709 im neuen, 176 im alten Theater — statt, von denen 529 dem Schauspiel (incl. Posse), 356 der Oper angehörten.)

XIV. **Mannheim, Grossherzogliches Hof- und Nationaltheater**; 1870, Aug. 1. — 1872, Juni. — Mittheilung des artistischen Leiters Herrn Dr. J. Werther.

1) *Romeo und Julie*, nach Schlegel: 70, Aug. 5. (J. — Frl. Link).
2) *Was ihr wollt*, einger. von Ed. Devrient, Musik von Stör: 70, Sept. 2. — 72, Jan. 15.
3) *König Heinrich V.*, bearbeitet von Dingelstedt: 70, Sept. 15. — 72, Febr. 26.
4) *Ein Sommernachtstraum*, nach Schlegel, Musik von Mendelssohn: 70, Oct. 5. (Puck — Frl. Ida Bost).
5) *Der Kaufmann von Venedig*, nach Schlegel: 70, Dec. 2. — 72, Mai 27.
6) *Die Comödie der Irrungen*, bearbeitet von Holtei: 71, Jan. 16.
7) *König Heinrich IV.*, 1. Th., nach Schlegel: 71, Febr. 3. — 72, Febr. 19.
8) *Ein Wintermärchen*, bearbeitet von Dingelstedt, Musik von Flotow: 71, März 3. (Herm. — Fr. Senger) — Mai 28. (Dieselbe) — 72, Mai 29. (Frl. A. Baison).
9) *Julius Cæsar*, nach „Schlegel und Se. Hoheit Herzog Georg von Sachsen-Meiningen": 71, März 22. (Porzia — Fr. Senger).
10) *Die bezähmte Widerspenstige*, bearb. v. Deinhardstein: 71, April 21 (Kath. — Fr. Senger) — 72, Mai 24.
11) *Viel Lärm um Nichts*, bearbeitet von Holtei: 71, Juni 19. — 72, Mai 2.
12) *Hamlet*, nach Schlegel: 71, Oct. 20.
13) *König Lear*, bearbeitet von West: 71, Dec. 8. (L. — Fallenbach).
14) *König Richard II.*, eingerichtet von Ed. Devrient: 72, Febr. 16.
    (*König Heinrich IV.*, 1. Th.: 72, Febr. 19. — s. oben.)
15) *König Heinrich IV.*, 2. Th., bearbeitet von Dingelstedt: 72, Febr. 23.
    (*König Heinrich V.:* 72, Febr. 26. — s. oben.)
16) *König Heinrich VI.*, 1. Th., bearbeitet von Dingelstedt: 72, März 8.
17) *König Heinrich VI.*, 2. Th., bearbeitet von Dingelstedt: 72, März 13.
18) *König Richard III.*, nach Schlegel: 72, März 15.

Im Ganzen: 26 Aufführungen (8 mit Gastsp.), von denen 12 auf 1870/71, 14 auf 1871/72 kommen.

XV. Meiningen (und Liebenstein), **Herzogliches Hoftheater;** 1870, Jan. 1. bis 1872, Juni. — Mittheilung des Herrn Hoftheater-Director Grabowsky.[1])

1) *Die Bezähmung der Widerspenstigen,* nach Deinhardstein: 70, Jan. 1. — 71, Nov. 17. — 72, Juni 28.
2) *Julius Cæsar:* 70, Jan. 2. — 23. — April 3.
3) *Romeo und Julie:* 70, Jan. 20.
4) *Der Kaufmann von Venedig:* 70, Febr. 20. — März 30. — April 7.
5) *König Lear:* 70, März 17. (L. — Carl Devrient).
6) *Othello:* 70, März 20. (Oth. — Carl Devrient).
7) *Viel Lärm um Nichts,* nach Holtei: 70, März 27. — 72, Jan. 28. — Juni 16.
8) *Ein Sommernachtstraum:* 70, April 18.
9) *Hamlet:* 71, Jan. 29. (H. — Hendrichs) — März 4. — Nov. 5.
10) *Ein Wintermärchen:* 72, Jan. 1. — Jan. 7.
11) *König Richard II.:* 72, Febr. 3.
12) *Was ihr wollt:* 72, Mai 30. — Juni 30.

Sämmtliche Stücke ausser denen mit Angabe der Bearbeitung: „nach Schlegel".

Im Ganzen: 24 Aufführungen, von denen 12 auf die Zeit 1870, Jan. bis Juni fallen, während 2 auf 1870/71, 10 auf 1871/72 kommen.

(Nach „Entsch, D. Bühnenalmanach" wird vom 15. October bis 15. April in Meiningen, Juli und August in Liebenstein gespielt; die übrigen Monate sind Ferien.)

XVI. München, Königliches Hof- und Nationaltheater (und Königliches Residenz-Theater); 1868 bis 1872, Juni 30. — Mittheilung des Herrn General-Intendanten Freiherrn von Perfall.

1) *König Richard II.,* übersetzt von Schlegel, bearbeitet von C. Jenke:
68, Jan. 8. — Oct. 31.

[1]) In den Jahren 1864—72 wurden, nach einer weiteren Mittheilung des Herrn Director Grabowsky, auf der Meininger Hofbühne 134 Shakespeare-Aufführungen gegeben (also im Durchschnitt jährlich 15), die sich vertheilen auf: Hamlet 10, Kaufm. v. V. 10, Sommernachtstraum 9, Bez. Widersp. 9, Wintermärchen 9, Julius Cæsar 8, 1 Heinrich IV. 8, Macbeth 7, Richard II. 7, Was ihr wollt 7, Lear 6, Romeo und Julie 6, Viel Lärm 6, Irrungen 6, Othello 5, König Johann 5, Cymbelin 5, Richard III. 4, Coriolan 4, *Wie es euch gefällt* 3.

2) *Viel Lärm um Nichts,* bearbeitet von Holtei:
68, Jan. 24. — 69, April 19. — Sept. 11. — 70, Juli 13. (Res.-Th.) — Dec. 21.

3) *Romeo und Julie,* bearbeitet von Ed. Devrient:
68, März 23. (J. — Frl. Frohn) — Juli 11. (R. — Richelsen) — 69, Juni 10. (Frl. Clara Hausmann) — 70, Nov. 25. — 71, Mai 11. — 72, April 24.

4) *König Heinrich IV.*, 1. Th., übersetzt von Schlegel, bearbeitet von C. Jenke:
n. e. 68, März 27. — April 20. — Mai 8. — Nov. 2. — 69, April 23. — 71, Nov. 15.

5) *Wie es euch gefällt,* übersetzt von Schlegel, bearbeitet von C. Jenke, Musik von Rob. Hornstein:
68, April 23. — 69, Aug. 9. (Res.-Th.) — Aug. 31. (desgl.) — Oct. 22. — 70, Jan. 3.

6) *Die Comödie der Irrungen,* bearbeitet von Holtei:
68, April 28. (Res.-Th.) — Dec. 1. (desgl.) — 69, Aug. 26. (desgl.) — 70, Juni 10. (desgl.) — 71, Febr. 16. — Nov. 26. (Res.-Th.)

7) *König Heinrich IV.*, 2. Th., übersetzt von Schlegel, bearbeitet von C. Jenke:
n. e. 68, Mai 13. — 20. — Nov. 6. — 71, Nov. 20.

8) *Hamlet,* nach Schlegel:
68, Mai 18. (Oph. — Frl. Meyer) — 69, Nov. 4. — 70, Mai 13. — 71, Sept. 1. — 72, März 17.

9) *Der Widerspenstigen Zähmung*, bearbeitet von Deinhardstein:
68, Juni 26. — mit Ouverture von Jos. Rheinberger: 69, April 26. — Dec. 10. — 70, Juli 6. (Res.-Th.) — Oct. 24. — 71, Aug. 5. — Dec. 5. (Res.-Th.)

10) *König Johann,* übersetzt von Schlegel, bearbeitet von C. Jenke:
68, Oct. 28.

11) *König Heinrich V.*, übersetzt von Schlegel, bearbeitet von C. Jenke:
z. e. M. 68, Nov. 10. — Nov. 25. — 71, April 23.

12) *Ein Sommernachtstraum*, nach Schlegel, Musik von Mendelssohn:
69, Jan. 17. (Oberon — Frl. Marie Meyer) — April 15. — n. e. 71, Sept. 15. — Oct. 6.

13) *Ein Wintermärchen*, bearbeitet von Dingelstedt, Musik von Flotow:
69, März 16.

14) *Was ihr wollt*, bearbeitet von C. Jenke:
z. e. M. 69, Sept. 9. — 15. — Oct. 27.

15) *Macbeth*, übersetzt von Schlegel-Tieck, mit Ouverture von Chelard: n. e. 71, Oct. 18.

16) *Julius Cæsar:* 72, Juni 5. — 11.

Im Ganzen: 61 Aufführungen, die sich vertheilen:

a) auf die Stücke: B. W. 7, Irr., 1 H. IV., R. J. je 6, H., W. e. g., V. L. je 5, Snt., 2 H. IV. je 4, W. i. w., H. V. je 3, J. C., R. II. je 2, M., Wm., K. J. je 1;

b) auf die Jahre: 68 — 20, 69 — 17, 70 — 8, 71 — 12, (72 — 4);

und auf 1870/71 kommen 8, auf 1871/72 13 Aufführungen.

XVII. **Oldenburg, Grossherzogliches Theater**; von Eröffnung desselben 1833 bis 1872, Juni. — Mittheilung des Herrn Director Aug. Becker.

1) *Liebe kann Alles*, oder: *Die bezähmte Widerspenstige*, Lustspiel in 4 Acten, nach Shakespeare und Schink, von Franz von Holbein:
34, Febr. 7. — April 23. (Kath. — Fr. Neumann-Haitzinger) — 37, Febr. 2. — März 30. — 38, März 22;
Die Widerspenstige, bearbeitet von Deinhardstein: 40, Juni 18. — 41, Juni 1. — 48, Febr. 1. — 51, Oct. 7. — Nov. 27. — 52, Nov. 28. — 56, Nov. 27. 57, März 17. — 59, Febr. 1. (Fr. v. Bärndorf) — Sept. 30. — 60, Sept. 18. — Dec. 4. — 62, Jan. 30. — 64, Jan. 19. — Febr. 23. — 64, Dec. 22. — 66, April 12. — 67, April 25. — 68, März 3. (Frl. P. Ulrich von Dresden) — 69, Sept. 21. — Nov. 11. — 70, Oct. 14.

2) *Romeo und Julie*, nach Schlegel's Uebersetzung:
34, Dec. 28. — 36, Nov. 17. — 38, Oct. 14. — Nov. 6. — 40, Febr. 2. — 43, Dec. 15. — 47, Nov. 21. — 50, Dec 22. — 51, Sept. 21. — 58, Jan. 17. — März 25. — 60, Oct. 21. — 61, April 17. (J. — Frl. Janauscheck) — 62, Dec. 7. — 64, Febr. 7. — 65, Nov. 19. — 66, Nov. 25. — 67, März 21. (Frl. Ulrich);

nach F. Wehl's Andeutungen bearb. von Aug. Becker: 69, Okt. 3.

3) *Der Kaufmann von Venedig*, übersetzt von Schlegel: 35, April 26. — 38, März 11. — Dez. 2. — 40, Dez. 17. — 41, Nov. 11. — 42, Dez. 6. — 45, Nov. 6. — 48, Jan. 25. — 49, April 1. — 53, Jan. 27. — Okt. 25. — 57, Sept. 24. — Dez. 18. — 58, Sept. 30. — 62, Okt. 9. — Nov. 20. — 64, März 10. — 65, Okt. 5. — 66, Nov. 20. — 67, Sept. 26. — 68, März 12. (mit durchweg neuer Ausstattung). — Dez. 25. — 71, Nov. 21. — 72, Febr. 11.

4) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel: 35, Okt. 18. — 36, Nov. 10. — 38, Jan. 28. — 44, Nov. 7. — 47, Dez. 19. — 51, Okt. 21. — 54, März 21. — April 27 (auf vielf. Verlangen). — 56, Nov. 9. — 57, März 19. — 58, Nov. 7. — 62, April 8. — 63, März 31. (H. — F. Haase). — 65, April 30. (A. Rösicke von Bremen) — 66, März 11. (C. Porth von Hannover). — 67, Febr. 24.; bearbeitet von Oechelhäuser: 72, April 28.

5) *Macbeth*, von Schiller: 36, März 25. — 39, Dez. 29. — 43, April 11. — 50, April 2. — 51, April 29. — 53, Febr. 20; bearbeitet von Dingelstedt: 68, März 29.

6) *König Heinrich IV.*, 1. Th., „von Shakespeare": 36, Okt. 2. (Falst. — Berninger, der die Rolle noch jetzt spielt) — 45, Dez. 28. — 46, Febr. 25. — 49, Jan. 2. (auf mehrf. Verlangen) — Jan. 28. — 51, März 23. — 52, Febr. 8. — Dez. 27. — 54, April 20. — 57, April 2. — 58, Febr. 28. — 62, Jan. 5. — 63, Febr. 15. — 66, Jan. 14; bearbeitet v. Dingelstedt: 69, Dez. 14. — 71, März 12.

7) *Othello*, übersetzt von Schlegel-Tieck: z. e. M. 38, Dez. 10. — 39, Febr. 24. — 45, Dez. 21. — 51, Jan. 7. — 62, Jan. 9. — 65, Okt. 15. — 68, März 1. (Desd. — Frl. Ulrich); bearbeitet von West: 70, Nov. 20.

8) *König Lear*, „Drama in 5 Acten von Shakespeare, nebst einem Vorspiel": *39, Nov. 25.* — Nach Schlegel-Tieck, neu einstudirt.

44, März 24. — Nach Voss' Uebersetzung: 67, März 4. (Lr. — Döring).

9) *Die Quälgeister*, von H. Beck:
40, März 26. — Juni 4. — 41, Febr. 4;
Viel Lärm um Nichts, bearbeitet von Holtei:
50, Jan. 31. — Febr. 28. — April 23. — 51, Jan. 5. — 52, März 9. — Nov. 7. — 53, Dez. 18. — 56, Jan. 24. — 57, März 31. — 58, Nov. 25. — 60, April 24. — 62, Sept. 18. — Nov. 25. — 64, Febr. 26. — April 24. — 65, Febr. 16. — 67, März 28. (Beatr. — Frl. Ulrich) — 70, Jan. 18. — April 5. — 72. März 7.

10) *Viola*, nach „Was ihr wollt", bearb. v. Deinhardstein:
z. e. M. 41, April 13. — Mai 16. — Nov. 25. — 44, Okt. 31. — 45, Okt. 12. — 52, April 13. — 29. — Sept. 26. — 55, April 17. — 57, Mai 3. — 59, Jan. 20. — 63, April 23. — 64, März 20.
mit Musik von Jul. Tausch: 65, April 22. — 69, Dez. 9. — 71, April 13.

11) *König Richard III.*, nach Schlegel:
z. e. M. 46, März 15. — Mai 17. — 48, April 15. — 50, Jan. 20. — 60, Okt. 7. — 65, Jan. 8;
bearbeitet v. Dingelstedt: 68, April 19. — 71, Jan. 15.

12) *Die lustigen Weiber von Windsor*, übersetzt v. Schlegel-Tieck, einger. von J. Mosen:
z. e. M. 47, Jan. 31. (Falst. — Berninger) — März 16. — 51, März 27. — 53, Dez. 4. — 55, Febr. 18. — Dez. 16. — 62, März 9. — 66, Dez. 16.

13) *Coriolanus*,*) übersetzt von Schlegel-Tieck, einger. von G. Moltke, mit Ouverture von Beethoven:
z. e. M. 48, Okt. 29. — Dez. 21.

14) *König Johann*, in 4 Acten, übersetzt von Schlegel, einger. von C. Immermann:
z. e. M. 48, Dez. 11. — 53, Nov. 20. — n. e. 68, Jan. 12. — Nov. 29, — 70, Febr. 13.

15) *Die Comödie der Irrungen*, in 3 Acten, übersetzt von Schlegel-Tieck, bearbeitet von C. Jenke:
z. e. M. 49, Nov. 15. — Dez. 18. — 50, März 14. — 52, April 22. — 53, Jan. 2. — 54, März 9. — 60.

---

*) 1847, April 6. Dramatische Vorlesung von K. v. Holtei: Coriolanus.

Nov. 8. — 61, Jan. 2. — 63, April 30. — 66, Nov. 1.

16) *Ein Sommernachtstraum*, in 3 Acten, nach den Uebersetzungen von Schlegel und A. Böttger, einger. von C. Jenke; Musik von Mendelssohn:
z. e M. 49, Dez. 4. — 11. — 50, April 30. — 51, Febr. 16. — 54, März 26. — April 9. — 55, Nov. 18. — 61, Jan. 27. — Febr. 10. — 64, Febr. 14. — 28. — 67, Nov. 17.

17) *Julius Cæsar*, in 6 Acten, übersetzt von Schlegel, einger. von G. Moltke:
z. e. M. 50, Sept. 22.

18) *Wie es euch gefällt*, in 3 Acten, bearb. v. C. Jenke:
z. e. M. 50, Okt. 15. — Nov. 26.

19) *Das Wintermärchen*, in 4 Acten, nach Schlegel-Tieck, bearbeitet von G. Moltke und Palleske:
z. e. M. 50, Nov. 12. — Nov. 17;
mit Musik vom Hofkomponisten L. Pape: 51, Okt. 23. — Nov. 2. — 52, Febr. 29. — Okt. 24. — 54, März 12. — 56, Febr. 17. — März 9. — 57, April 14. — 61, April 21. - 65, Jan. 2. — Febr. 5. — 67, Dez. 29;
bearbeitet von Dingelstedt; Musik von Flotow: 72, Mai 1.

20) *Cymbeline*, in 5 Acten, nach Schlegel-Tieck, einger. von G. Moltke:
z. e. M. 53, Sept. 18. — Okt. 9.

21) *König Richard II.*, in 3 Acten, nach Schlegel, bearbeitet, v. C. Jenke:
z. e. M. 54, April 18. (mit folgenden: H. IV., 1. und 2. Th. April 20. und 23);
bearbeitet von Dingelstedt: 69, Dez. 12. (mit folgenden: H. IV., 1. und 2. Th., und H. V., Dez. 14., 16. und 19.) — 72, Jan. 14.

22) *König Heinrich IV.*, 2. Th., nach Schlegel, bearbeitet von C. Jenke:
z. e. M. 54, April 23;
bearbeitet von Dingelstedt: 69, Dez. 16. (vgl. Rich. II.).

23) *König Heinrich VI.*, 1. Th., bearb. v. Dingelstedt:
z. e. M. 68. April 14. (mit folgenden: H. VI., 2. Th. und *Rich. III.*, April 16. und 19.)

24) *König Heinrich VI.*, 2. Th., bearb. von Dingelstedt: z. e. M. 68, April 16. (vgl. 1H. IV.).

25) *König Heinrich V.*, bearbeitet von Dingelstedt: z. e. M. 69, Dez. 19 (vgl. Rich. II.).

26) *Timon von Athen*, in 4 Acten, bearb. v. A. Lindner: z. e. M. 72, April 7.

Im Ganzen: 234 Aufführungen (mit 11 Gastsp.) die sich vertheilen:

a) auf die 26 (in 39 Bearbeitungen gegebenen) Stücken: B. W. 27, K. V. 24, V. L. 23, R. J. 19, H. 17, W. i. w. 16, 1H. IV. 16, Wm. 15, Snt. 12, Irr. 10, L. W. v. W., R. III., Oth. je 8, M. 7, K. J. 5, R. II. 3, L. 3, 2H. IV., Cymb., W. e. e. g., Cor. je 2, Tim., H. V., 1H. VI., 2H. VI., J. C. je 1;

b) auf die 39 Jahre 1833—72 und auf die 38 Saisons 1833/34 —1871/72 [1]):

1834:	3	1833/34 (Gerber):	2				
35:	2	34/35 „	2	54:	9	1853/54 (M):	15
36:	4	u. s. f. „	2	55:	4	„ (Jenke):	2
37:	2	„ „	5	56:	5	„ „	5
38:	7	„ „	3	57:	8	„ „	8
39:	3	„ „	5	58:	6	„ (Moltke):	5
40:	5	„ „	6	59:	3	„ „	5
41:	6	„ „	5	60:	6	„ „	2
42:	2	„ „	2	61:	5	„ „	10
43:	1	„ (Mosen):	3	62:	10	„ „	5
44:	3	„ „	1	63:	4	„ „	9
45:	4	„ „	2	64:	10	„ „	9
46:	3	„ „	7	65:	8	„ „	6
47:	4	„ „	2	66:	8	„ „	7
48:	6	„ „	5	67:	8	„ „	9
49:	7	„ „	6	68:	10	„ (Becker):	11
50:	13	„ „	11	69:	8	„ „	2
51:	12	„ „	12	70:	5	„ „	11
52:	11	„ „	12	71:	4	„ „	5
53:	9	„ „	8	(72:	6)	„ „	7
	107		101		127		133

[1]) Um der sehr sorgfältigen, nach Saisons geordneten Uebersicht des Herrn Director Becker vollkommen gerecht zu werden und um zugleich an einem Beispiele zu zeigen, inwiefern die Saison-Zahlen den Vorzug vor den Jahres-Zahlen verdienen, sei hier eine Zusammenstellung der ersteren beigefügt. Die

XVIII. Riga, Ständisches Theater; 1837, Sept. — 1872, Juni. — Mittheilung des Herrn Director F. von Parrot.[1])

1) *König Lear*, übersetzt von Ph. Kaufmann:
37, Sept. 3. (L. — Possard, Cornwall's Diener — v. Holtei) — Sept. 12. — 38, Juni 20. — Juli 3. — 40, Jan. 22. (L. — Wiebe von Petersburg) — 41, Dez. 26. (Laddey) — 42, Febr. 4;
übersetzt von Voss: 45, Mai 25. (Döring von Berlin) — 56, Nov. 7. (Kühn) — Nov. 18. — 58, April 2. (Rott von Berlin) — [Okt. 10. — Ira Aldridge];
übersetzt von Schlegel-Tieck: 64, Febr. 22. (Döring) — 67, Okt. 18. (Lebrun) — Okt. 26. — Nov. 18. — 68, März 23. — 70, April 18. (Lehfeld v. Weimar). — 72, April 8. (Lebrun, Dir. des Wallner-Theaters in Berlin).

2) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel:
38, April 10. (H. — Stölzel) — Dez. 19. (Oph. — Frl. Schneider) — 39, Jan. 9. — April 4. (Oph. — Frl. Ch. v. Hagn von Berlin) — 40, Okt 21. (H. — Breuer) — Okt. 27, — Dez. 13;
bearbeitet von Schröder: 41, Juli 25. (W. Kunst);
übersetzt von Schlegel: 42, Mai 2. (Emil Devrient von Dresden) — Aug. 7. (Derselbe und Frl. Graff) — 44, Sept. 3. (Börger) — 46, Juli 24. (Fürst) — Sept. 10. (Derselbe) — 47. Mai 18. (Baumeister von Schwerin) — 49, Mai 10. (Emil Devrient) —

Saison scheint in Oldenburg gewöhnlich von Ende September bis Ende April (mitunter bis Mai oder Juni) zu dauern. Sämmtliche 38 Saisons umfassen fünf Perioden: 1) 1833-42: Director J. C. Gerber; 2) 1842—54: Grossherzogliches Hoftheater, Dramaturg Julius Mosen; 3) 1854—57: Subventionirtes Theater, Director C. Jenke; 4) 1857—67: Subventionirtes Theater, Director G. Moltke; 5) 1867—72: Subventionirtes Theater, Director August Becker. — Für 1872—1873 beabsichtigte Herr Director Becker, nach seinen, die Uebersicht begleitenden brieflichen Mittheilungen, Coriolan und Lear neu einzustudiren, Maass für Maass und Ende gut, Alles gut als Neuigkeiten zu bringen, mit welchen letzteren beiden Stücken also achtundzwanzig Shakespeare'sche Stücke in Oldenburg über die Bühne gegangen sein werden.

[1]) Die durchgehenden genauen Angaben über Rollenbesetzung, welche diesen umfangreichen, von Herrn Dir. v. Parrot eigenhändig zusammengestellten Beitrag auszeichnen, bieten jedenfalls ein über die Bedeutsamkeit der einzelnen Namen hinausgehendes Interesse, insofern sie einen gewissen Einblick in die Verhältnisse gewähren, unter denen die Rigaer Bühne dem Shakespeare'schen Drama eine *so erfreuliche Pflege* zugewandt hat.

50, Febr. 25. (Röder von Amsterdam) — 51, April 30. (Breuer von Frankfurt a/M.) — 52, Jan. 15. (Blattner) — 53, Febr. 11. (Derselbe) — 55, Aug. 23. (Hanisch) — Sept. 22. — 57, Mai 11. (Bürde von Dresden) — 58, April 23. (Rott) — Mai 27. (F. Devrient von Hannover) — 59, April 2. (F. Haase) — 60, Aug. 26. (Jürgan) — 62, März 31. (Dawison von Dresden, Frl. Vanini von Petersburg) — 63, Dez. 18. (Dressler) — 67, Dez. 6. (Titzenthaler) — 68, Nov. 13. (Fritsche) — 69, März 29. (H. — Frl. v. Vestvaly) — März 31. (Dieselbe) — April 8. (Dieselbe).

3) *Der Kaufmann von Venedig,* übersetzt von Schlegel:
38, Okt. 30. (Sh. — Wohlbrück, Porzia — Fr. v. Holtei) — Dez. 5. — 39, Sept. 17. (Wohlbrück von Petersburg) — 43, Sept. 14. (Jost von München) — 45, Mai 7. (Döring) — Juni 6. (Derselbe) — 53, Sept. 18. (Keller) — 55, Nov. 26. (Harry Meyer) — 58, April 11. (Rott) — [Sept. 29. — Ira Aldridge] — [Oct. 1. — Derselbe] — 60, März 18. (Haase) — 62, März 30. (Dawison und Frl. Vanini) — 64, Febr. 20 (Otter) — März 22. (Döring) — 65, Dez. 22. (Lebrun) — 66, Jan. 3. — Okt. 26. — 68, März 1. — 69, Jan. 2. (Treller) — Jan. 8. — Okt. 22. — 71, Jan. 29.

4) *Romeo und Julie,* übersetzt von Schlegel, einger. von Goethe:
41, März 1. (R. — Breuer, J. — Frl. Bröge);
übersetzt von Schlegel, einger. von Klingemann: 46, Mai 17. (Hendrichs von Berlin);
übersetzt von Schlegel: 55, Sept. 8. (Mittell und Frl. Truhn) — 60, Febr. 5. (Schwing und Frl. Hesse) — Mai 6. (Fr. Seebach von Hannover) — 63, Sept. 1. (Dressler und Frl. Ledner) — Sept. 24. — 64, Mai 3. (Fr. v. Bulyowsky von Dresden) — 65, Okt. 22. (Scherenberg und Frl. Puls) — Nov. 26.

5) *Macbeth,* von Schiller:
41, Juli 14. (M. — W. Kunst, L. M. — Fr. Köhler) — 55, Okt. 29. (Hanisch und Fr. Mittell-Weissbach) — 58, April 9. (Rott) — [Okt. 3. — Ira Aldridge] — [Okt. 8. — Derselbe] — 66, Jan. 24. (Lebrun

und Frl. Puls) — Jan. 26. — April 24. (Frl. Suhrlandt) — Sept. 4. — 67, April 4. (Frl. Janauscheck) — 71, Sept. 20. (Goebel und Frl. Suhrlandt) — Okt. 1. — 72, März 23. (Lebrun).

6) *Die Comödie der Irrungen*, bearbeitet von Holtei:
55, Sept. 30. — Okt. 3. — Okt. 27.

7) *Die Widerspenstige*, bearbeitet von Deinhardstein:
55, Dez. 15. (Petr. — Hanisch, Kath. — Frl. Ramler) — Dez. 21. — 56, März 15. — 60, Mai 5. (Osten von Danzig und Fr. Seebach) — 61, Sept. 20. (Hahn und Frl. Vanini) — 63, Dez. 16. (Müller und Frl. Schunke) — Dez. 30. — 64, Jan. 8. — Mai 16. (Fr. v. Bulyowsky) — Okt. 14. (Dieselbe) — 66, Sept. 30. — 67, Dez. 8. — 68, Okt. 22. (Fritsche) — 69, April 6. (Petr.! — Frl. v. Vestvaly!) — Mai 9. (Kath. — Frl. Ulrich von Dresden).

8) *Julius Cæsar*, übersetzt von Schlegel:
Zweiter Act, 57, April 20. (Ant. — Kühn).

9) *Othello*, übersetzt von Voss:
57, Mai 18. (Oth. — Bürde) — [58, Sept. 24. — Ira Aldridge] — [Sept. 26. — Derselbe] — [Okt. 6. — Derselbe] — [59, Jan. 9. — Derselbe] — 65, Nov. 9. (Wünzer) — Nov. 15. — Nov. 19.;
übersetzt von Schlegel-Tieck: 71, Sept. 1. (Oth. — Goebel, Jago — Treller).

10) *König Richard III.*, übersetzt von Schlegel:
58, April 18. (Rich. — Rott) — 65, Febr. 8. (Rainer) — 68, März 15. (Lebrun) — 69, Sept. 28. (Treller) — 70, April 21. (Lehfeld);
bearbeitet von Dingelstedt: 70, Okt. 25. — Nov. 10.

11) *Ein Sommernachtstraum*, übersetzt von Schlegel, einger. von Tieck, Musik von Mendelssohn:
58, April 25. (Lys. — Jendersky) — April 30. (Derselbe) — 66, Febr. 20. — Mai 5. — 69, Jan. 25. — Jan. 30.

12) *Viel Lärm um Nichts*, bearbeitet von Holtei:
61, Sept. 9. (Bened. — Hahn, Beatr. — Frl. Vanini) — Sept. 11. — 63, Okt. 11. (Müller und Frl. Schunke) — Nov. 4. — Dez. 13. — 64, März 18. — Mai 31. 65, Dez. 14. — 69, Aug. 31. (Fritsche und Frl.

Suhrlandt) — Sept. 9. — 70, März 24. (Frl. Zipser von Petersburg) — April 15. (Dieselbe).

13) *König Heinrich IV.*, 1. Th., übersetzt von Schlegel:
64, April 6 (Falst. — Döring) — 66, März 11. (Lebrun) — März 15. — April 12. — Okt. 17. — 68, Febr. 28. — 72, April 5. (Lebrun).

14) *Viola*, nach „Was ihr wollt" bearbeitet von Deinhardstein:
66, Sept. 17. (Viola und Seb. — Frl. Schunke) — Sept. 19. — Sept. 23. — Okt. 2. — Okt. 20. — 67, Jan. 23. — 70, Okt. 2. (Frl. Reinecke).

15) *Der Sturm*, bearbeitet von Dingelstedt, Musik von Taubert:
67, Jan. 21. (Mir. — Frl. Suhrlandt, Calib. — Lebrun) — Jan. 24. — Jan. 29. — Febr. 2. — April 18. — Nov. 26. — 68, März 13.

16) *Das Wintermärchen*, bearbeitet von Dingelstedt, Musik von Flotow:
68, Dez. 2. (Leont. — Fritsche, Herm. — Frl. Suhrlandt) — Dez. 5.

17) *König Johann*, übersetzt von Schlegel, einger. von F. v. Parrot:
70, Febr. 3. (K. Joh. — Treller, Bast. — Piers [Parrot]) — Febr. 8.

18) *König Heinrich VI.*, 1. Th., bearbeitet von Dingelstedt:
70, Okt. 21. (K. Heinr. — Piers, Marg. — Frl. Suhrlandt) — Nov. 6.

19) *König Heinrich VI.*, 2. Th., bearbeitet von Dingelstedt:
70, Okt. 23. (K. Heinr. — Piers, Marg. — Frl. Suhrlandt) — Nov. 8.

(*König Richard III:* Okt. 25. und Nov. 10. s. oben.)

20) *Wie es euch gefällt*, übersetzt von Schlegel:
71, April 12. (Orl. — Goebel, Ros. — Frl. Suhrlandt) — April 16. — Juni 14.

21) *Ende gut, Alles gut*, übersetzt von Schlegel-Tieck, bearbeitet von F. v. Parrot:
71, Sept. 6. (Par. — Treller) — Sept. 9. — Sept. 26.

Im Ganzen: 186 Aufführungen (66 mit Gastspielen, unter denen 10 Mal Ira Aldridge), die sich auf die verschiedenen Directionsperioden des Rigaer Theaters wie folgt vertheilen:

	mit Gastsp.			Direction	
Auff.	(9)	37, Sept. 3,	— 43, Sept. 14:	C. v. Holtei,	1837—44;
„	(6)	44, Sept. 3,	— 46, Sept. 10:	F. Engelken,	1844—47;
„	(3)	47, Mai 18,	— 50, Febr. 25:	S. Ringelhardt,	1847—51;
„	(3)	51, April 30,	— 53, Febr. 11:	F. Röder,	1851—53;
„	(2)	53, Sept. 18,	— 57, Mai 18:	F. Thomé,	1853—57;
„	(23)	58, April 2,	— 62, März 31:	von Witte,	1858—63;
„	(6)	63, Sept. 1,	— 65, Febr. 8:	Dr. Hallwachs,	1863—65;
„	(2)	65, Okt. 22,	— 68, März 23:	Th. Lebrun,	1865—68;
„	(5)	68, Okt. 22,	— 69, Mai 9:	B. A. Herrmann,	1868—69;
„	(7)	69, Aug. 31,	— 72, April 8:	F. v. Parrot,	1869—72, Juni.

Letztere 30 Aufführungen vertheilen sich weiter auf die einzelnen Jahre: (69 — 4), 70 — 13, 71 — 10, (72 — 3), und auf die einzelnen Saisons: 69/70 — 10, 70/71 — 11, 71/72 — 9.

Auf die verschiedenen Stücke kommen: H. 33 Auff. (21 mit Gastsp.), K. V. 23 (10), L. 19 (7), B. W. 15 (5), M. 13 (7), V. L. 12 (2), R. J. 10 (3), Oth. 9 (5), St. 7, W. i. w. 7, 1 H. IV. 7 (2), R. III. 7 (2), Snt. 6 (2), E. g., W. e. g., Irr. je 3, 1 H. VI., 2 H. VI., K. J., Wm. je 2, J. C. (2. Act) 1.

K. **Rudolstadt, Fürstliches Hoftheater**; 1871, Dez. 17, — 1872, März. (Im Winter 1870/71 wurde, des Krieges wegen, gar nicht, 1871/72 erst vom angegebenen Tage ab gespielt). — Mittheilung des Herrn Intendanten Geh. Finanzrath Schwartz.

1) *Die Bezähmung einer Widerspenstigen*, bearbeitet von Deinhardstein: 72, Jan. 1.
2) *Der Kaufmann von Venedig*, übersetzt von Schlegel: 72, Febr. 28.
3) *Das Wintermärchen*, bearbeitet von Dingelstedt: 72, März 3.

L. **Schwerin** (und Doberan), **Grossherzogliches Hoftheater**; 1867, Okt. 1, — 1872, Juni. — Mittheilung des Herrn Intendanten A. Freiherr v. Wolzogen.

1) *Coriolanus*, nach Tieck, einger. von Ed. Devrient: 67, Nov. 8.
2) *Was ihr wollt*, nach Schlegel, bearbeitet von G. zu Putlitz: 67, Dez. 9.
3) *Hamlet*, nach Schlegel, einger. von A. v. Wolzogen: 67, Dez. 13. — 69, Febr. 15. — Dez. 15. (H. — F. Haase) — 71, Okt. 4. — Dez. 4.
4) *Der Kaufmann von Venedig*, nach Schlegel, einger. von A. v. Wolzogen: 67, Dez. 20. — 68, Febr. 15. —

Aug. 6. (Sh. — Freemann, Porzia — Frl. Bland) — Okt. 18. — 69, Okt. 13. — 72, April 5. (Altmann).

5) *König Lear*, übersetzt von Schlegel-Tieck: 68, Jan. 6. — 69, März 31.

6) *Ein Sommernachtstraum*, übersetzt von Schlegel, einger. von Tieck: 68, Febr. 12.

7) *Viel Lärm um Nichts*, bearbeitet von Holtei: 68, März 23. — Aug. 3. — 71, April 21.

8) *Die Widerspenstige*, bearbeitet von Deinhardstein: 68, Okt. 16. — Dez. 14. — 69, Aug. 30.

9) *Othello*, übersetzt von Schlegel-Tieck: 68, Okt. 23. — 71, Aug. 9. (Oth. — v. Ernest) — Okt. 25.

10) *König Richard III.*, bearbeitet von Dingelstedt: 68, Dez. 2. — 69, Jan. 4.

11) *König Heinrich IV.*, 1. und 2. Th., bearbeitet von Laube: 69, Febr. 28. — März 12.

12) *Wie es euch gefällt*, nach Schlegel, einger. von J. Pabst: 69, Nov. 1.

13) *Macbeth*, bearbeitet von Dingelstedt: 70, Febr. 26. — März 25.

14) *Romeo und Julie*, nach Schlegel, einger. von A. v. Wolzogen: 70, April 4. — 71. April 24. — Aug. 2.

Im Ganzen: 35 Aufführungen, die sich vertheilen

auf die Stücke: K. V. 6, H. 5, R. J., Oth., B. W., V. L. je 3, M., H. IV., R. III., L. je 2, W. e. g., Snt., W. i. w., Cor. je 1;

auf die Jahre: (67 — 4), 68 — 11, 69 — 9, 70 — 3, 71 — 7, (72 — 1);

auf die Saisons: 67/68 — 8, 68/69 — 12, 69/70 — 7, 70/71 — 2, 71/72 — 6.[1])

(Nach „Entsch, D. Bühnenalmanach" dauert die Wintersaison in Schwerin von Ende September bis Anfang Mai, die Sommersaison in Doberan von Ende Juli bis Anfang September.)

XXI. **Stuttgart, Königliches Hoftheater**; 1870, Sept. — 1872, Juni. — Mittheilung des artistischen Leiters, Herrn Geheimen Hofrath Dr. F. Wehl:

---

[1]) Für Oktober 1872 wurden beabsichtigt: Cymbelin, einger. von A. v. Wolzogen, Die bezähmte Widerspenstige, einger. von Oechelhäuser, *Maass für Maass*, einger. von G. Freih. Vincke.

1) *Viel Lärm um Nichts*, bearb. von Holtei:
70, Sept. 21. (Bened. — Wentzel, Beatr. — Fr. Wahlmann).
2) *Romeo und Julie*, übers. v. Schlegel, einger. v. Wehl:
70, Nov. 4. (R. — Reinau v. Weimar, J. — Frl. Frauenthal) — 71, Sept. 13. (Reinau und Frl. Frauenthal, Merc. — Wentzel).
3) *Macbeth*, mit Zugrundelegung von Schiller's und Dingelstedt's Bearbeitung einger. von Wehl:
n. e. 70, Dez. 2. (M. — Dr. Löwe, L. M. — Fr. Wahlmann) — 71, Nov. 1.
4) *Der Kaufmann von Venedig*, übersetzt von Schlegel, neu einger. (nach englischem Muster, ziemlich ähnlich der Einrichtung von Haase — s. Leipzig):
n. e. 71, März 3. (Porzia — Fr. Wahlmann).
5) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel:
n. e. 71, März 22. (H. — Wentzel, Oph. — Frl. Frauenthal) — 72, Juni 17. (Robert v. Berlin).
6) *Die Comödie der Irrungen*, nach Schlegel-Tieck, bearbeitet von Wehl:
z. e. M. 71, Nov. 8. (Ant. E. — Herbert, Ant. S. — Stritt, Drom. E. — Pauli, Drom. S. — Schmitt) — Nov. 13. — 28. — 72, Jan. 3. — Mai 22.
7) *König Richard III.*, nach Schlegel's Uebersetzung und den Bearbeitungen von Dingelstedt und Oechelhäuser neu einger.:
71, Dez. 6. (Rich. — Keller).
8) *Der Widerspenstigen Zähmung*, nach Schlegel-Tieck's Uebersetzung und mit Zugrundelegung der Deinhardstein'schen Einrichtung, bearb. von Wehl:
72, Jan. 18. — 29. — April 10. (Kath. — Frl. Nollet).
9) *Ein Sommernachtstraum*, übersetzt von Schlegel, nach Tieck's Einrichtung:
72, Mai 24.

Im Ganzen: 18 Aufführungen (Irr. 5, B. W. 3, H., M., R. J. Snt.. R. III., K. V., V. L. je 1), von denen 5 auf 1870/71, 13 1871/72 kommen.

(Die Bühne war 1870 und 1871 während der Monate Juli und August geschlossen).

[. **Weimar, Grossherzogliches Hoftheater**; 1870, Juli — 1872, Juni 30. — Mittheilung des Herrn General-Intendanten Frhr. *v. Loën*.

1) *Der Kaufmann von Venedig*, übersetzt von Schlegel: 70, Nov. 12. — n. e. 72, Mai 2.
2) *Was ihr wollt*, nach Ed. Devrient: n. e. 70, Dez. 10. — 21. — 71, Nov. 2. — 72, April 13.
3) *Macbeth*, nach Dingelstedt: 71, Jan. 5.
4) *Ende gut, Alles gut*, nach G. Freih. Vincke: z. e. M. 71, Febr. 9. — März 31. — Okt. 28.
5) *Die Comödie der Irrungen*, nach Holtei: n. e. 71, Febr. 12. — Okt. 19. — Dez 20.
6) *Der Widerspenstigen Zähmung*, nach Deinhardstein: 71, Okt. 15. — 21. — 72, April 10.
7) *Viel Lärm um Nichts*, nach Holtei: 71, Nov. 4.
8) *Wie es euch gefällt*, nach J. Pabst: 71, Nov. 11.
9) *Maass für Maass*, nach G. Freih. Vincke: z. e. M. 71, Nov. 18. — Dez. 2.
10) *Othello*, nach Dingelstedt: 72, April 2.
11) *Ein Wintermärchen*, nach Dingelstedt: n. e. 72, Mai 17. — Mai 24. (Leontes — Maximilian v. Wiesbaden, in beiden Aufführungen).
12) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel: 72, Juni 13.

Im Ganzen: 24 Aufführungen (W. i. w. 4, B. W., Irr., E. g. je 3, Wm., M. f. M., K. V. je 2, H., Oth., W. e. g., V. L., M. je 1, von denen 7 auf 1870/71, 17 auf 1871/72 kommen.

(Das Weimarer Theater ist vom 1. Juli bis 1. Sept. geschlossen. — Entsch, D. Bühnenalmanach.)

XXIII. Wien, K. K. Hofburgtheater; 1870, Aug. 16, — 1872, Juni 30. — Mittheilung des Herrn Hofb.-Th.-Registrator Rister.

1) *Othello*, nach West: 70, Sept. 6. — Okt. ? — Nov. 27. — 71, Mai 18. — Nov. 19. — 72, Febr. 29.
2) *Romeo und Julie*, übersetzt von Schlegel: 70, Sept. 15. — 71. Febr. 5. — Juni 4. — 72, März 19. — Mai 12.
3) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel: 70, Sept. 25. — Dez. 25. — 71, April 23. — Nov. 12.
4) *Was ihr wollt*: 70, Okt. 6. — 71, Jan. 11. — 72, Jan. 6.
5) *Die Widerspenstige*, nach Deinhardstein: 70, Dez. 6. — 71, März 19. — Sept. 19. — Dez. 16. — 72, April 13. — Juni 27.
6) *Viel Lärm um Nichts*, nach Holtei: 70, Dez. 12. — 71, Sept. 13. — 72, Jan. 20.
7) *Der Kaufmann von Venedig*, nach West und Laube: 71, Jan. 29. — März 26. — Nov. 26. — 72, März 7.

8) *König Lear*, nach den Uebersetzungen von Voss und Schlegel-Tieck: 71, Febr. 12.

Im Ganzen: 32 Aufführungen (B. W. 6, Oth. 6, R. J. 5,K. V. 4, 4, V. L. 3, W. i. w. 3, L. 1), von denen 18 auf 1870/71, 14 auf 71/72 kommen.

(Ferien waren: 1870, Juli 1 — Aug. 15; 1871, Juli 1 — Aug. 31; 1872, Juli 1 — Aug. 16.)

XIV. Wiesbaden, Königl. Theater; 1867 — 1872, Juni 30. — Mittheilung des Herrn Regisseur E. Rathmann.

1) *Ein Sommernachtstraum*, übersetzt von Schlegel; Musik von Mendelssohn:
67, Jan. 1. — Febr. 11. — Juli 18. — 69, April 4. — Juni 4. — Aug. 15. — 70, Juni 7. — 72, Febr. 25.

2) *Hamlet*, übersetzt von Schlegel:
67, März 2. (H. — v. Ernest, Oph. — Frl. Christ) — 68, Dez. 30. (Maximilian und Frl. Buska) — 69, Juni 14. (Sonnenthal und Fr. v. Glotz) — 71, Febr. 25. (Frl. Hagen) — 72, Jan. 4. (Frl. Woytasch).

3) *Der Kaufmann von Venedig*, übersetzt von Schlegel:
67, April 3, (Sh. — Rathmann) — 68, Jan. 7. — 69, Nov. 24.

4) *Othello*, übersetzt von Voss:
67, Juni 6. (Oth. — Rathmann, Desd. - Frl. Wolff) — 68, April 23. (Frl. Buska) — Aug. 31.

5) *Die Bezähmung der Widerspenstigen*, bearbeitet v. Deinhardstein:
67, Sept. 4. (Petr. — Maximilian, Kath. — Frl. Wolff) — Nov. 12. (Heyl) — 68, Sept. 15. — Dez. 12. — 69, April 13. — Aug. 10. — Okt. 8. — 71, Nov. 17.

6) *Romeo und Julie*, übersetzt von Schlegel:
67, Okt. 1. (R. — Maximilian, J. — Frl. Buska) — 68, April 18. — Sept. 19. (Fr. M. Seebach) — 71, April 25. (Frl. Frohn) — Nov. 2. (Frl. Woytasch) — 72, März 16.

7) *Ein Wintermärchen*, bearbeitet von Dingelstedt, Musik von Flotow:
68, Febr. 2. (Leont. — Maximilian, Herm. — Frl. Wolff) — Febr. 14. — 29. — Juni 21. — Dez. 6. — 69, Okt. 3. 70, April 3. — Dez. 27. — 71, Dez. 27.

8) *König Lear*, übersetzt von Voss:
69, Jan. 23. (L. — Rathmann).

9) *König Richard III.*, übersetzt von Schlegel: 69, Dez. 28. (Rich. — Rathmann.) — 71, April 21.

10) *Viel Lärm um Nichts*, bearbeitet von Holtei: 69, Dez. 18. (Bened. — Heyl. Beatr. — Frl. Wolff) — 70, März 26.

Im Ganzen: 47 Aufführungen, die sich vertheilen auf die Stücke: Wm. 9, B. W. 8, Snt. 8, R. J. 6, H. 5, Oth. 3, K. V. 3, V. L. 2, R. III. 2, L. 1; und auf die Jahre: 67 — 9, 68 — 13, 69 — 12, 70 — 4, 71 — 6, (72 — 3); es kommen 4 auf 1870/71, 6 auf 1871/72.

(Nach dem „Statistischen Rückblick“ waren sowohl 1870 als 1871 vom 1.—31. Mai Ferien; 1870 fanden im Ganzen 234, 1871 im Ganzen 253 Vorstellungen statt.)

XXV. Zürich, Actientheater; 1870, Juli, — 1872, Juni. — Mittheilung des Herrn Präsidenten der Intendanz F. Schulthess-Pestalozzi.

1) *Die bezähmte Widerspenstige:* 71, April 14. (Fräul. P. Ulrich) — 71, Dez. 26. (Frl. v. Vestvaly — wohl als Petruchio! s. Riga) — Dez. 31. (Dieselbe) — 72, April 26. (Fr. Seebach).

2) *Ein Sommernachtstraum:* 71, Nov. 22.

3) *Hamlet:* 71, Dez. 17. (Frl. v. Vestvaly) — Dez. 28. (Dieselbe).

4) *Romeo und Julie:* 71, Dez. 20. (Frl. v. Vestvaly).

5) *Othello:* 72, April 17. (Fr. Seebach).

Von diesen 9 Aufführungen (8 mit Gastsp.) kommen 1 auf 1870/71. 8 auf 1871/72.

Nach vorstehenden Angaben wurden innerhalb der Zeit vom 1. Juli 1870 bis 30. Juni 1872 von den verzeichneten 25 Bühnen an Shakespeare-Aufführungen gegeben:

	1870/71	darunter m. Gastsp.	1871/72	darunter m. Gastsp.
Altenburg	—	—	6	1
Berlin, Königl. Schausp. .	20	2	23	—
Berlin, Nationaltheater . .	—	—	44	19
Braunschweig	5	—	8	1
Cassel	8	?	6	?
Dessau	1	—	5	1
Dresden	21	3	14	—
Frankfurt a. M.	9	3	15	3
	64		121	

	1870/71	darunter m. Gastsp.	1871/72	darunter m. Gastsp.
ırg	2	—	5	3
over	4	?	11	?
ruhe	6	1	11	—
ɡsberg	5	3	3	3
ig	17	6	29	1
heim	12	5	14	2
ngen	2	1	10	—
hen	8	—	13	—
burg	5	—	7	—
. . . .	11	—	9	3
stadt	—	—	3	?
ɜrin	2	—	6	2
ɡart	5	1	13	2
ar	7	—	17	2
. . . .	18	?	14	?
ɔaden	4	1	6	—
ı	1	1	8	7
Uebertrag	64		121	
Im Ganzen	173		300	

)iese — zusammen 473 — Aufführungen vertheilen sich auf ɜtheiligten 27 Stücke (von denen 24 beiden Jahrgängen ge-ꞏchaftlich, Antonius und Cleopatra nur dem ersten, König ꞏnn und Maass für Maass nur dem zweiten angehören) und leren verschiedene Bearbeitungen:

1) *Die bezähmte Widerspenstige*, nach Deinhardstein, 48 — Wehl, 3 (Stuttgart) — Oechelhäuser 1 (Dresden) — ?, 6 — i. G. 58 Auff. (9 m. Gastsp.);
2) *Hamlet*, nach Schlegel, 32 — v. Jendersky, 6 (Berl. Nth.) — Oechelhäuser, 3 (Dessau, Oldbg.) — v. Wolzogen, 2 (Schwerin) — Ed. Devrient, 1 (Karlsr.) — ?, 5 — i. G. 49 Auff. (9 m. Gastsp.);
3) *Der Kaufmann von Venedig*, nach Schlegel, 22 — Haase, 9 (Leipzig) — West und Laube, 4 (Wien) — Ed. Devrient, 3 (Dresd., Karlsr.) — v. Jendersky, 2 (Berl. Nth.) — v. Wolzogen, 1 (Schwerin) — Wehl, 1 (Stuttg.) — i. G. 42 Auff. (8 m. Gastsp.);
4) *Romeo und Julia*, nach Schlegel, 18 — Ed. Devrient, 8 (Dresd., Karlsr., Leipz., Münch.) — Wehl 5 (Berl.

Nth., Stuttg.) — v. Wolzogen 2 (Schwerin) — ?, 1 — i. G. 34 Auff. (10 m. Gastsp.);

5) *Viel Lärm um Nichts*, nach Holtei, 24 — Schlegel-Tieck, 8 — ?, 2 — i. G. 34 Auff.;

6) *Othello*, nach West, 11 (Berl. Nth., Oldbg., Wien) — Voss, 9, — Schlegel-Tieck, 5 — Dingelstedt, 1 (Weim.) — ?, 1 — i. G. 27 Auff. (6 m. Gastsp.);

7) *Was ihr wollt*, nach Ed. Devrient, 9 (Karlsr., Mannh., Weim.) — Schlegel, 6 — Deinhardstein 4 (Leipz., Oldbg., Riga) — Quanter 2 (Dresd.) — ?, 3 — i. G. 24 Auff.;

8) *Ein Sommernachtstraum*, nach Tieck, 9 (Altbg., Frkf., Leipz., Stuttg.) — Schlegel, 6 — Ed. Devrient, 2 (Karlsr.) — ?, 7 — i. G. 24 Auff. (1 m. Gastsp.);

9) *Die Comödie der Irrungen*, nach Holtei, 16 — Wehl 5 (Stuttg.) — i. G. 21 Auff.;

10) *König Richard III.*, nach Dingelstedt, 10 (Berl. Nth., Dresd., Oldbg., Riga) — Schlegel, 7 — Laube, 1 (Kgsbg.) — Wehl, 1 (Stuttg.) — i. G. 19 Auff. (6 m. Gastsp.);

11) *Macbeth*, nach Schiller, 11 (Fkft., Frbg., Hannover, Kgsbg., Leipz., Riga) — Dingelstedt, 4 (Berl. Nth., Dresd., Weim.) — Wehl, 2 (Stuttg.) — Deetz, 1 (Dessau) — Schlegel-Tieck, 1. — i. G. 19 Auff. (7 m. Gastsp.);

12) *König Lear*, nach Voss, 10 — West, 5 (Berl. Nth., Mannh.) — Schlegel-Tieck, 3 — Voss und Schlegel-Tieck, 1. — i. G. 19 Auff. (8 m. Gastsp.);

13) *Ende gut, Alles gut*, nach Thümmel, 10 (Berl. Nth.) — v. Vincke, 4 (Frbg., Weim.) — v. Parrot, 3 (Riga) — i. G. 17 Auff.;

14) *Das Wintermärchen*, nach Dingelstedt, 13 — Schlegel-Tieck, 2 — i. G. 15 Auff. (6 m. Gastsp.);

15) *König Heinrich IV.*, 1. Theil, nach Schlegel, 8 — Ed. Devrient, mit Hinzunahme des 2. Th., 2 (Frbg., Karlsr.) — Dingelstedt, 2 (Leipz., Oldbg.) — Jenke, 1 (München) — i. G. 13 Auff. (4 m. Gastsp.);

16) *Julius Cæsar*, nach Schlegel, 4 — Ed. Devrient, 1 (Karlsr.) — H. G. v. M., 1 (Mannh.) — ?, 2 — i. G. 8 Auff.;

17) *Wie es euch gefällt*, nach Schlegel, 3 — Oechelhäuser, 2 (Dessau) — Ed. Devrient, 2 (Karls.) — Pabst, 1 (Weim.) — i. G. 8 Auff.;

18) *König Heinrich VI.*, 1. Th., nach Dingelstedt, 7 (Dresd., Mannh., Riga) — i. G. 7 Auff.;
19) *Maass für Maass*, nach Freih. Vincke, 7 (Leipz., Weim.) — i. G. 7 Auff.;
20) *König Heinrich V.*, nach Dingelstedt, 4 (Dresden, Mannh.) — Jenke, 1 (München) — i. G. 5 Auff.;
21) *Coriolanus*, nach Ed. Devrient, 4 (Berl. Nth., Cassel) — ?, 1 — i. G. 5 Auff. (2 m. Gastsp.);
22) *König Heinrich IV.*, 2. Th., nach Dingelstedt, 3 (Dresd., Mannh.) — Jenke, 1 (München) — vgl. auch K. H. IV., 1. Th., — i. G. 4 Auff.;
23) *König Heinrich VI.*, 2. Th., nach Dingelstedt, 4 (Dresd., Mannh., Riga) — i. G. 4 Auff.;
24) *König Richard II.*, nach Emil Devrient, 1 (Dresden) — Ed. Devrient, 1 (Mannh.) — Dingelstedt, 1 (Oldbg.) — Schlegel, 1 (Mein.) — i. G. 4 Auff.;
25) *Timon von Athen*, nach Lindner, 2 (Berl. Kgl. Schsp., Oldbg.) — i. G. 2 Auff.;
26) *König Johann*, nach v. Loën, 2 (Leipz.) — i. G. 2 Auff.:
27) *Antonius und Cleopatra*, nach Leo, 2 (Berl. Kgl. Schsp.) — i. G. 2 Auff.

Inwieweit die zuletzt mitgetheilten Zahlen auf Sicherheit und ıauigkeit Anspruch machen, ergiebt sich aus den ihnen zu Grunde enden obigen Aufführungs-Verzeichnissen. Während dieselben sichtlich der Gesammtzahlen für die Aufführungen der einzelnen icke höchstens hier und da eine kleine Ungewissheit zulassen, :heinen die Zahlen für die Bearbeitungen bedeutend fraglicher, diejenigen für die auf die einzelnen Stücke fallenden Gastele haben selbstverständlich — da Angaben über letztere seitens ırerer Bühnen ganz fehlen — nur den Werth annähernder Vertnisszahlen. Diese unsicheren Ergebnisse können und sollen vorfig mehr auf das hinweisen, was die Shakespeare-Statistik erstrebt, deren Anforderungen bereits wirklich erfüllen.

Charles Knight.

Auch in diesem Jahre hat die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft den Verlust eines ihrer Ehren-Mitglieder zu beklagen: Charles Knight, ein Veteran der englischen Shakespeare-Herausgeber, ist am 9. Mär zu Addlestone, Surrey, mit Tode abgegangen. In der langjährigen und umfassenden literarischen Thätigkeit des Verstorbenen bildet zwar die Beschäftigung mit Shakespeare nur einen vergleichsweise kleiner Bruchtheil, während der Schwerpunkt derselben in der Entwicklung und Beförderung der Volksliteratur liegt, allein seine *Pictorial Editio of Shakespeare* (1838-43, 8 Bde.) und seine gleichfalls illustrirt *Biographie Shakespeare's* (1842) sichern ihm ein bleibendes und ehrenvolles Andenken auch in der Shakespeare-Literatur. Charle Knight wurde 1791 zu Windsor geboren, wo sein Vater eine Buch-handlung und Buchdruckerei besass. Kaum hatte er seine Schul-bildung zu Ealing beendet, als er auch schon (mit 16 Jahren) i das väterliche Geschäft eintrat. Sein rastloser Thätigkeitstrieb un aufstrebender Geist vermochten jedoch in einem so engen Wirkungs-kreise keine Befriedigung zu finden und bereits wenige Jahre späte trat er daher als Begründer und Herausgeber von Provinzialblätter auf. Den rechten Boden für seine Wirksamkeit fand er jedoch erst i London, wohin er 1823 übersiedelte und bald einen sehr hervor-ragenden Antheil an der 1827 begründeten Gesellschaft „*for th Diffusion of Useful Knowledge*" nahm. Das von ihm begründet *Knight's Quarterly Magazine*, obwohl nur von kurzer Lebensdaue verdient in Erinnerung zu bleiben, weil der junge Macaulay i demselben seine ersten prosaischen und poetischen Arbeiten ve öffentlichte. Ungleich nachhaltiger wirkten seine (für die genann Gesellschaft herausgegebene) *Library of Entertaining Knowled (1831)*, sein berühmtes *Penny*-Magazine (1832—1846), das zur L

seiner Blüte auf einen Absatz von 200,000 Exemplaren stieg, und seine *Penny-Cyclopædia* (1833—1846), die in einer spätern Bearbeitung zur *English Cyclopædia* umgestaltet wurde. Das *Penny-Magazine* gab bekanntlich die Losung zu einer grossen Anzahl von Nachahmungen in und ausserhalb Englands und bezeichnet eine neue Aera in der Geschichte der periodischen Literatur. Mit fast beispielloser Rührigkeit liess jetzt Knight zahlreiche periodische, vermischte und Sammelwerke folgen, deren Aufzählung hier weder thunlich noch zur Sache gehörig sein würde. Nur die *Pictorial Bible* (1838), die so zu sagen ein Seitenstück zum *Pictorial Shakespeare* bildet, und die beiden bekannten grossen Werke *London* (1841—44) und *Pictorial History of England* dürfen nicht unerwähnt bleiben. Ist auch Knight bei vielen dieser Veröffentlichungen nur als Herausgeber, Redacteur und Verleger thätig gewesen, so sind doch auch nicht wenige, namentlich die letztgenannten, aus seiner Feder geflossen und es verdient um so mehr Anerkennung, dass er sich dabei nicht in wüste Vielschreiberei verlor, als er hinsichtlich seiner Bildung der Hauptsache nach als Autodidact angesehen werden muss. Seine Leistungen auf dem Felde der Shakespeare-Literatur, um zu diesen zurückzukehren, sind auch den deutschen Shakespeare-Gelehrten so allgemein bekannt, dass es keines nähern Eingehens auf dieselben bedarf. Zwar ist namentlich der Biographie Shakespeare's nicht unverdienter Weise zum Vorwurf gemacht worden, dass sie sich allzusehr auf unbewiesene Hypothesen einlasse, und sie steht in dieser Beziehung in geradem Gegensatze zu dem streng urkundlich gehaltenen Halliwell'schen Leben Shakespeare's, allein das Bild, das sie uns von Shakespeare, von seinen Umgebungen und seiner Zeit entrollt, ist an geistvoller Lebendigkeit und Farbenfrische noch nicht übertroffen worden. Die *Pictorial Edition* endlich, die in verschiedenen Ausgaben sich einer grossen Verbreitung erfreut hat, ist zwar in Bezug auf die kritische Gestaltung des Textes durch Dyce, Staunton u. A. überholt werden, allein die unter dem Titel *Studies of Shakespeare* (1868) auch einzeln erschienenen Analysen der Stücke wie der Hauptcharactere haben ihren Werth noch keineswegs verloren.

Literarische Besprechungen.

Zur Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare von Michael Bernays. Leipzig, Hirzel, 1872. IV und 250 S. 8.

Die vorliegende überaus schätzbare Schrift zeigt uns die treueste Akribie des Philologen mit dem umfassenden Urtheil des Aesthetikers und speculativen Literarhistorikers in seltenem Verein. Der Blick des Verfassers ist gleich scharf für das Nächste und Kleinste wie für das Fernste und Erhabenste, für mikroskopische wie für teleskopische Forschung.

Nach beiden Seiten hin sind die Resultate gleich bedeutend. Einestheils empfangen wir die sichere Grundlage für eine Herstellung des wirklich authentischen Textes eines der bedeutendsten Werke unserer klassischen Literatur — denn als ein solches vindicirt der Verfasser mit Recht die Schlegel'sche Shakespeare-Uebersetzung; andererseits sehen wir die Zusammenhänge der wilden Periode des Originalgenies, die Klassicität und Romantik, ihre vermittelnden Uebergänge und Demarcationslinien, mit klarem Blick und sicherer Hand verzeichnet und in innigsten Zusammenhang gebracht mit dem ehrlichen und erfolgreichen Ringen eines bedeutenden Geistes, dem zwar zum Dichter im eigentlichen Sinne die mächtige Schwungkraft der schöpferischen Phantasie fehlte, der aber gerade durch seine mittlere Stellung zwischen Poesie und Philologie zum Dolmetsch urverwandter Culturen wie keiner sonst berufen war und dadurch in der Entwicklungsgeschichte der schönsten Blüthezeit unserer Literatur ein so bedeutendes, ja unentbehrliches Glied bildet. Dies alles ist von Herrn Bernays mit solcher Anschaulichkeit dargelegt und mit einer Fülle des anziehendsten Details durchwebt, dass man seine wahre Freude an dem Büchlein haben muss.

Wenn dieselbe durch etwas getrübt werden kann, so ist es der Umstand, dass der Verfasser nicht eher mit der Veröffentlichung seiner Schätze herausgerückt ist. Dies ist besonders beklagenswerth in Bezug auf die erste Seite der Arbeit, ihren Kern- und Ausgangspunkt, den Blick, den er uns in die Manuscripte des Uebersetzers öffnet — d. h. in die Mittel zu einer authentischen Textes-Restitution des Schlegel'schen Werkes. Es ist an sich schon ein wahrlich nicht gering anzuschlagender Uebelstand, dass durch diese Verspätung

e kaum vollendete neue Ausgabe der Shakespeare'schen Uebersetzung theileise als antiquirt betrachtet werden muss. Ein wahrer Jammer aber ist es, ass all der liebevolle Fleiss, die gründliche Arbeit, der tief eindringende Scharfinn, welchen die Revisoren der betreffenden Stücke der Wiederherstellung des 'extes zugewandt haben, nunmehr als an ein kritisches Exercitium verschwendet rscheint, dessen Erfolge zwar hin und wieder den Mitarbeitern eine subjective ℲGenugthuung gewähren können, im Grossen und Ganzen aber doch illusorisch ind. Von welch unersetzlichem Werth würden vor allem dem an dieser Areit am meisten betheiligten ebenso sorgfältigen wie scharfsinnigen Sospitator Shakespeare's, Alex. Schmidt, diese Notizen gewesen sein. Wie hätte er an nanchen Stellen kühner und zuversichtlicher nicht blos in den Correcturen des Schlegel'schen Textes, sondern auch in den selbständigen Aenderungen desselben vorgehen können. Doch davon später. In der That aber sind wir nicht berechtigt, dem Verfasser der vorliegenden Schrift einen Vorwurf aus ihrer Verspätung zu bereiten, müssen vielmehr annehmen, dass ihm die Handschriften vor Eduard Böcking's Tode, der sie bis dahin sorgsam bewahrte, nicht zu freier Disposition gestanden haben.

Es steht nun aber mit denselben und ihrem Verhältniss zu dem Drucke folgendermassen. Von den siebzehn Stücken, die Schlegel übersetzte, erschienen bekanntlich sechszehn von 1797—1801 im Druck – bei J. Fr. Unger in Berlin. Ihnen folgte erst nach neun Jahren Richard III. Schlegel hat den Druck nicht selbst überwacht, auch bei den spätern Ausgaben niemals Musse zu einer umfassenden Revision und Correctur gefunden. Die von Böcking aufbewahrten Handschriften enthalten zwölf Stücke: Romeo und Julie, Sommernachtstraum, Julius Cæsar, Was ihr wollt, Sturm, Hamlet, Kaufmann von Venedig, König Johann, Richard II., 1. und 2. Th. von Heinrich IV., Heinrich V. Von zwei derselben (Romeo und Sommernachtstraum) haben sich ausser dem vollständigen Text auch noch die ausführlichen Entwürfe, die der handschriftlichen Redaction vorangegangen sind, erhalten. Der Text des Romeo ist von der Hand Caroline Schlegel's, die übrigen Stücke sind von dem Uebersetzer selbst geschrieben. Bernays weist nun auf das überzeugendste nach 1) dass dem Druck nicht die vorhandenen Handschriften unmittelbar, sondern eine weitere Ueberarbeitung derselben zu Grunde gelegen hat; 2) dass von den in den Handschriften fehlenden 5 Dramen: „Wie es euch gefällt", Heinrich VI. (1. und 2. Theil) und Richard III. keine derartige erste Abschriften existirt haben, dass vielmehr die Manuscripte derselben unmittelbar in die Druckerei gegangen und ebenso wie die für den Druck bestimmten zweiten Abschriften der übrigen Stücke verloren sind; 3) dass Schlegel bei der Revision der 1838 bis 1841 erschienenen zweiten Ausgabe des vollständigen deutschen Shakespeare die früheren Handschriften nicht wieder verglichen, vielmehr bei den drei Stücken, die er damals allein gründlicher revidirt (König Johann, Richard II., Heinrich VI., Th. 1) nur den englischen Text und den ersten Unger'schen Abdruck vor sich gehabt hat. Dieses Ergebniss reducirt nun zwar einerseits den Werth der Entdeckungen; aber es erhöht ihn desto mehr nach einer andern Seite. Während wir nämlich nicht überall im Stande sein werden, die letzte und endgültige Entscheidung über die fraglichen Lesarten der Drucke aus den vorliegenden Handschriften zu eruiren, gewinnen wir dafür einen desto tieferen Einblick in die künstlerische Werkstatt des Uebersetzers. Wir sehen die Arbeit unter seinen *Händen entstehen*, wir begleiten seinen inneren Entwicklungs- und

Läuterungsprozess von Stadium zu Stadium. Dieser Gewinn wird noch durch den Umstand erhöht, dass die vorliegenden Manuscripte zahlreiche Correcturen und zu einzelnen Stellen verschiedene Uebersetzungs-Versuche aufweisen, durch welche der deutsche Ausdruck sich dem Original näher und näher ringt.

Am reichsten aber wird die Ausbeute in dieser Richtung, am höchsten steigert sich unser Interesse daran bei den beiden Stücken, von welchen neben der von dem Verfasser als relativ vollendet betrachteten Uebersetzung auch noch der erste Entwurf vorliegt und denen Herr B. den 2. Abschnitt seines Buches widmet. Zunächst beim Sommernachtstraum. Hier sehen wir Schlegel noch in der entschiedensten Abhängigkeit von Bürger, mit dem er (seit Ende 1788) im lebendigsten Verkehr und Gedankenaustausch wie über poetische Technik überhaupt, so namentlich über seinen ersten Versuch der Shakespeare - Verdeutschung stand. Das künstlerische Zusammenleben der Freunde steigert sich bis zu gemeinsamer Arbeit und es finden sich zu Schlegel's Handschrift nicht unbedeutende Zusätze von Bürgers eigener Hand. Mehrere Bruchstücke liegen auch hier in doppelter ja dreifacher Bearbeitung vor. Die Darstellung dieser jugendlich emsigen und fruchtbaren Thätigkeit Schlegel's, seine Beziehungen zu dem älteren Genossen einerseits und den früheren Uebersetzungsversuchen Wieland's, Herder's und Eschenburg's andererseits bilden einen der anziehendsten und lehrreichsten Abschnitte des Bernays'schen Buches. B. weist nach, wie schon jetzt Schlegel's klarere und unbefangenere Natur sich allmählich der derben und subjectiven Manier seines Meisters und Musters entringt und namentlich den Blankvers nach eigenem Gefühl und selbständiger Einsicht bildet. Schon beginnt hier gegenüber der zerfahrenen und weitschweifigen Behandlung dieses Maasses, die sich Bürger und noch erheblich später Tieck erlaubte, die knappere und compactere Fassung, die sich dann zuletzt bis zur isostichischen Wiedergabe des Originaltextes steigert. Aber seine vollständige Emancipation trat erst in den letzten Decennien des Jahrhunderts ein, nachdem Goethe's und Schiller's klassische Formvollendung auf ihn seine Wirkung zu üben begonnen, er inzwischen seine Kräfte auf anderen Gebieten (Dante) geübt hatte, und in den neugewonnenen Anschauungen durch den schriftlichen Verkehr mit seinem Bruder Friedrich bestärkt war. Er übersetzte (1793) bruchstückweise Hamlet und Romeo; aber erst nach manchen fördernden Zwischenstudien ging er (1796) ernstlich an die Ausführung des letzteren Drama's. Kurz nach Veröffentlichung der ersten Scenen (Act II, 1—3) in den Horen that er dann in derselben Zeitschrift, an „Wilhelm Meister" anknüpfend, die Nothwendigkeit dar, die für das wahre und innige Verständniss Shakespeare's unzulängliche, wenn auch noch so verdienstvolle Uebersetzung Eschenburgs durch eine der Kunstform der Urschrift sich enganschliessende poetische Verdeutschung zu ersetzen, wenn anders der Brite unser völliges Eigenthum werden sollte. Nun ist es allerdings überraschend, dass mit jener vortrefflichen für alle Zeiten maassgebenden Erörterung die Praxis Schlegel's im Romeo selbst theilweise in Widerspruch tritt. Denn hier sehen wir — allerdings zum letzten Mal im ernsten Dialog — den gereimten Fünffüssler Shakespeare's mehrfach durch den Alexandriner wiedergegeben — am beleidigendsten für unser Gefühl in der Lorenzo-Scene (II, 3). Bernays, der den Fehler nicht beschönigt, weist nach, dass dieser letzte Nachhall einer überwundenen Culturperiode und Kunstform zugleich das Zeugniss ablegt, dass der Uebersetzer sich noch nicht völlig sicher in der Herrschaft über den Sprach-

toff fühlte. Die Schwierigkeit, den überquellenden Inhalt des englischen Verses in die zehn Silben des deutschen zusammenzudrängen, schien ihm noch unüberwindlich. Er macht ihm diese Concession; aber, da er selbst den entschiedensten Widerwillen gegen das französische Versmaass hatte (s. den Brief an Goethe bei Bernays S. 120, Anm. 100) zögernd und nicht ohne einiges Bedenken. Er hat dies in einem Brief an Schiller angedeutet; aber was mehr sagt, er hat denselben Alexandriner, der in den Entwürfen noch weit häufiger auftritt, in der für den Druck bestimmten Ueberarbeitung bereits selbst auf einen engeren Raum begrenzt. „Wir erkennen", sagt Bernays mit Recht, „dass Schlegel, als er im Winter von 1795 auf 1796 sich zur Bearbeitung des Romeo anschickte, das Princip noch nicht gänzlich überwunden hatte, durch das er ehedem missleitet worden war. Aber er brauchte sich jetzt nur auf seine Kraft zu besinnen, er brauchte seinen inzwischen gereiften Fähigkeiten nur muthvoll zu vertrauen, und der Grundsatz, dem er selbst nur mit innerem Widerstreben zu folgen vermochte war für immer beseitigt."

Wie wahr dies ist zeigt eine genauere Betrachtung der in dieser, der metrischen, Beziehung besonders anstössigen Scene. Ihre beiden ersten Verspaare bieten dem Uebersetzer in der That eminente Schwierigkeiten und Der soll noch gefunden werden, welcher alle die köstlichen Bilder des ersten Verses:

The grey-eyed morn smiles on the frowning night

in zehn deutsche Silben zu verpacken vermag. Schlegel schrak davor zurück. Aber haben ihm denn die 12 Silben des Alexandriners wesentlich genützt? Die Uebersetzung lautet:

„Der Morgen lächelt froh der Nacht ins Angesicht."

Wo sind die munteren grauen Augen des Morgens, wo das finstre Grollen der Nacht geblieben? Wenn er einmal so viel aufgeben wollte (und musste), so hätte er das Uebrige und vielleicht noch mehr mit fünf Füssen erreicht — denn das Flickwort f r o h findet sich ebenso wenig im Text wie das drei Silben fressende „A n g e s i c h t". Aber der Uebersetzer wollte mit einem (sehr zu billigenden) Kunstgriff den zweiten Vers des Reimpaares möglichst wörtlich und in aller Fülle wiedergeben und gebrauchte daher einen Reim auf L i c h t. Hat er seinen Zweck erreicht? Shakespeare fährt fort:

C h e q u e r i n g the eastern clouds with streaks of light,

Schlegel:

Und s ä u m e t das Gewölk im Ost mit Streifen Licht

und schiebt dadurch dem Dichter ein ihm ganz fremdes Bild unter. Die Streifen Licht, welche quer durch das Gewölk schiessen und es b u n t färben, ergeben eine naiv muntere, Schlegel's goldener Saum eine fast sentimentale Anschauung. Ausserdem ist der O s t sprachlich sehr anzufechten, da diese kürzere Form im guten Deutsch vielmehr den W i n d als die Himmelsgegend (O s t e n) bezeichnet.

Somit dürfen wir die Ueberzeugung hegen, dass, wenn Schlegel später mit völlig gereiftem Urtheil und Kunstgeschick an die Revision dieses Drama's gegangen wäre, er sicher mit den Alexandrinern völlig aufgeräumt hätte. Daraus folgt dann aber weiter, dass Alexander Schmidt, wenn er rechtzeitig Kunde von diesem Verhältniss gehabt hätte, eine Umarbeitung der betreffenden Verse nicht als über diejenige Grenze hinausgehend abgelehnt haben würde, „über welche die Herausgeber der Schlegel'schen Uebersetzung einig geworden waren"

(Uebers. Th. 4, S. 309). Er hat an anderen Stellen nicht nur Uebersetzungsfehler im eigentlichen Sinne, sondern auch einzelne Geschmacklosigkeiten Schlegel's mit vollem Recht corrigirt (Vgl. zu 2 Sc. IV; II, 1. Uebers. Th. II, S. 142) und dadurch der Pietät gegen den grossen Meister besser gedient, als wenn er seine Irrthümer verewigt hätte. Hier, wo nur im Geiste Schlegel's und seinen Intentionen gemäss weiter zu arbeiten war, musste die Aenderung noch gerechtfertigter erscheinen. Sie konnte (mit Ausnahme der vier ersten Verse) mit der äussersten Discretion und mit sehr kleinen Mitteln durchgeführt werden. Aber leider erfährt man dies Alles zu spät.

Und hier wäre denn der Ort, auf die Stellen zurückzukommen, die durch Abschreiber, Setzer und Corrector verstümmelt und entstellt sind. Allerdings dürfen wir nach Herrn Bernays' Mittheilungen hoffen, dass die meisten derselben durch Alex. Schmidt's Scharfsinn entdeckt und geheilt sind. Aber doch nicht alle. So hat er zwar noch 2 K. H. IV. 1, 3, 103 nacktes Haupt in schönes Haupt corrigirt (goodly head), wo jenes für wackres Haupt verdruckt stand. (Aehnlich das. IV, 2, 118.) Aber schon im Sturm (IV, 1, 164) fand er nicht, was man, nach Bernays, „auch ohne die Handschrift vor Augen zu haben wissen konnte", dass Prospero dem Ariel nicht zurufen sollte: „Komm wie ein Wind!" sondern „Komm wie ein Wink" (with a thought). Ebensowenig das. V, 172 „Nein, theures Leben!" statt: „Mein theures Leben" (No, my dear'st love). Uns dünkt vielmehr, Alex. Schmidt hätte ein Hexenmeister sein müssen, wenn er alle solche kleinen Fehler, die den Sinn nicht gar zu sehr entstellen, hätte entdecken sollen. Andrerseits ist es nur zu natürlich, dass ihm bei der Masse derselben, die er dennoch fand und oft stillschweigend corrigirte, die Geduld ausging und dass er davon auch manchmal solche Fehler dem Setzer in die Schuhe schob, die der Meister selbst verschuldet hatte. So ist es ihm 2H. IV; 4, 5, 131 ergangen, wo er die Anmerkung macht (Uebers. S. 152): „Zur Charakteristik der früheren Redaktionen führen wir an, dass in den folgenden Reden des Königs die offenbarsten und sinnlosesten Druckfehler in allen Ausgaben unverbessert geblieben sind: „gezähmter Frechheit" statt „gezäumter Frechheit" (curbed license) u. s. w." Jetzt wissen wir, dass Schlegel selbst „gezähmter Frechheit" schrieb (S. 203). Aehnlich erging es ihm (gleich Delius) Sturm I, 2, 274. K. H. V. 2, 4, 110. 3, 3, 32. 47 u. a. m.

Man sieht, wie schwankend der Boden unter den Füssen des umsichtigsten und sorgfältigsten Correctors ist, wenn ihm äussere Hülfsmittel zur Anlehnung seiner Kritik fehlen und wie berechtigt das Bedauern ist, dass sie ihm gefehlt haben.

Die folgenden Seiten dieses Abschnitts (bis p. 172) behandeln in verdienter Ausführlichkeit den Sommernachtstraum, in welchem der Gegensatz zwischen den ersten unter Bürger's Aegide und zum Theil mit dessen directer Beihülfe ausgeführten Versuchen (1789) und dem vollendeten Werke (1796) am schärfsten hervortritt. Hier wird die reichste Blumenlese für den Umwandlungsprozess des Alexandriners in den fünffüssigen Jambus gegeben, welche die unwiderlegliche Bestätigung der Bernays'schen Auffassung bringt, die wir vollständig zu der unsrigen gemacht haben.

Der letzte Abschnitt (III.) giebt eine Auswahl derjenigen Stellen, welche aus den Handschriften sichere Ergänzung und Berichtigung empfangen. Sie bieten ein weitschichtiges und interessantes Material. Aber der Raum verbietet

ms, auf das Detail einzugehen. Auch haben wir Einzelnes bereits anticipirt. Es folgt alsdann eine Vergleichung der übrigen Stücke in Bezug auf ihren Werth für unsre Einsicht von Schlegel's künstlerischer Weiterentwicklung. Hier sehen wir einige, „Julius Cæsar, den Sturm, Was ihr wollt“ schon in verhältnissmässiger Vollendung; andere, namentlich die Historien, lassen uns noch erst den ganzen Umfang der mühevollen Arbeit überschauen. Hierbei kommt denn auch Caroline Schlegel's muthmassliche Mitarbeit zur Betrachtung, die nicht immer vor den Augen des Gatten Gnade fand. Die durchaus gerechte Würdigung Schlegel's als Dichter und Uebersetzer und seines Einflusses auf die Entwicklung der zeitgenössischen Literatur wie auf das ganze moderne Culturleben Deutschlands bildet den würdigen Schluss des Buches, dessen Anhang noch einige werthvolle Inedita, einen Brief Schlegel's an Herder und eine Correspondenz zwischen Eschenburg und Schlegel (6 Briefe) als willkommene Zugabe bringt.

Wir haben alle Ursache, dem geistreichen Verfasser für den Genuss und die Belehrung zu danken, die wir aus seinem Buche geschöpft, und wir dürfen hoffen, dass es nicht sein letzter Beitrag zu unserer tiefern Erkenntniss von der Beziehung Shakespeare's zur deutschen Nationalliteratur sein wird.

W. H.

W. Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser, Mitglied des Vorstandes der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 9—12. Band. Berlin. A. Asher & Co. 1872.

Während der Freund der deutschen Dramatik mit Schmerz bemerkt, wie einige der hervorragendsten Bühnenleiter, deren Namen Bürgschaft für ihre Geschmacksrichtung bieten sollten, dem mit Sentimentalität überzuckerten Gifte der Pariser Sittengemälde unter dem billigen Deckmantel der Pflege des modernen Conversationsstücks Thor und Thür öffnet oder gewisse Tendenzstücke von ganz ephemerer Bedeutung — gegenwärtig namentlich mit Jesuiten als Prügeljungen — bevorzugt, ist es um so erfreulicher, auch eine Gegenströmung beobachten zu können, welche auf die deutschen Bühnen die klassischen Einflüsse der grössten Heroen germanischen Geistes einwirken lässt und nicht müde wird, die bei der grossen Menge theilweise in Vergessenheit gerathenen, theilweise in der Form veralteten Literaturschätze wieder auszugraben und sie derselben, von Schlacken gereinigt, in erneutem Glanze vorzulegen — denn es ist einmal eine unbestreitbare Thatsache, dass mit der fortschreitenden Entwicklung der Bühnenmittel sowohl als des gesammten politischen und socialen Lebens die ästhetischen Anschauungen und die Anforderungen, welche das Publikum an dramatische Kunstwerke zu stellen berechtigt ist, bedeutende Wandelungen erfahren und dass diese Kunstwerke der Bühnendarstellung nur dann erhalten bleiben können, wenn sich vielseitig gebildete Männer finden, welche dieselben durch eine sachgemässe Bearbeitung und geschickte Bühneneinrichtung dem Zeitgeschmacke anzupassen wissen, ohne sie dabei in ihrem Kunstwerthe zu beeinträchtigen. Wir haben schon in zwei *früheren Jahrgängen* dieses Jahrbuchs darauf hingewiesen, welche Verdienste

sich Herr W. Oechelhäuser in derartigen muster- und meisterhaften Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke für die deutsche Bühne erworben. Diese Bestrebungen haben auch seitdem durch directe Benutzungen der vorliegenden Bearbeitungen von Seiten vieler Bühnen die verdiente Anerkennung und meist den entschiedensten Beifall gefunden. Hamlet, Lear, Richard II., Heinrich IV. (1. Theil), Richard III., Wie es euch gefällt, Die bezähmte Widerspenstige und der Sommernachtstraum — von allen diesen Stücken sind einzelne oder mehrere auf den Hofbühnen zu Berlin, Dresden. Weimar, Dessau, Wiesbaden, Oldenburg und auf den Stadttheatern in Zürich, Würzburg, Bonn, Augsburg etc. bereits zur Aufführung gelangt, zur bald bevorstehenden Inscenirung sind ferner in Berlin sämmtliche historische Stücke, Hamlet und Was ihr wollt angenommen, ferner in Königsberg Heinrich VI. und Richard III., der auch in Stuttgart und Hannover nach W. Oechelhäuser's Bearbeitung bereits in Scene gegangen ist, in Schwerin Die bezähmte Widerspenstige etc. Der Bearbeiter hat nämlich im vorigen Jahre noch vier Bände (Heinrich IV., 1. und 2. Theil, Heinrich V. und Die lustigen Weiber von Windsor) erscheinen lassen und durch die diesen Stücken vorangestellten Einleitungen wieder bewiesen, dass er für diese so erfolgreich begonnenen Arbeiten seitdem noch tiefer eindringende theoretische und praktische Studien gemacht hat. Was die beiden Theile von „Heinrich IV." betrifft, so hält es Herr Oechelhäuser schon der Falstaffscenen wegen nicht für rathsam, diese beiden Dramen in ein Stück zusammenzuziehen. Diese Falstaffscenen sind allerdings auch wegen ihrer köstlichen Detailmalerei kaum kürzungsfähig. Der Bearbeiter bedauert, dass der 2. Theil von Heinrich IV. bisher von den Bühnen so sehr vernachlässigt und fast nur in Verbindung mit dem ersten — — d. h. sehr fragmentarisch — dargestellt worden ist. Die prosaischen Stellen sind nach der Schmidt'schen Revision der Schlegel'schen Uebersetzung fast nur mit Weglassung von anstössigen Ausdrücken, Schimpfnamen etc. gegeben. An den Versen ist des Wohlklangs wegen und besonders zur Erleichterung der Auffassung mehr verändert. Die Glendowerscene ist, da die Inscenirung Kürzungen verlangt, als episodisch mit Recht weggelassen, ebenso die 4. Scene des 4. Acts. Prinz Heinrich's Rolle, die den historischen Theil des Dramas mit der heitern Nebenhandlung verknüpft, ist mit ganz besonderer Aufmerksamkeit behandelt. Ueber die Rolle des Falstaff giebt Herr Oechelhäuser vortreffliche Andeutungen. Er fasst sie als vorwiegend humoristisch und subjectiv komisch auf; die objective Komik muss entschieden zurücktreten; in den „Lustigen Weibern" findet eine Umkehrung dieses Verhältnisses statt: dort lacht man wohl über Falstaff, hier mit ihm. Der 2. Theil von Heinrich IV. als Einzelstück aufgefasst und aus dem Cyclus losgelöst, bildet nur einen dramatischen Torso, dem insbesondere die Exposition fehlt. Der 1. und 2. Theil sind von den Bühnen deshalb wo möglich an zwei auf einander folgenden Abenden zur Aufführung zu bringen. Am Schluss des 2. Theils tritt die komische Handlung, die bisher nur lose verbunden oder contrastirend, als parodisches Seitenstück, nebenher lief, direct in die historische Haupthandlung ein, an deren Wucht sie in Stücke bricht, um nur noch die Trümmer übrig zu lassen, welche sich in Heinrich V. herumtreiben. Im 2. Theil hat übrigens der Bearbeiter mehrfach einzelne Wendungen und Ausdrücke der neuen Gildemeister'schen Uebersetzung benutzt. Eine grössere, irgend Bedenken erregende Kürzung ist nicht vorgenommen. In König Heinrich V. tritt bekanntlich die Vorführung historischer Ereignisse an die Stelle dramatischer Entwicklung. Der Bearbeiter hat daher mit Recht den historischen Zusammenhang vor

Allem klar hervortreten lassen und gleich in der ersten Scene sogar in 7 Versen eine genealogisch-historische Erläuterung zugefügt. Mit diesem Stücke schliesst W. Oechelhäuser den Cyclus der Historien, den er auf 6 Stücke reducirt hat.

Es folgen nun noch im 12. Bande die Lustigen Weiber von Windsor. Die zeitgemässe Bearbeitung dieses Stückes bietet fast ebenso grosse Schwierigkeiten, wie die Uebersetzung selbst. Herr Oechelhäuser giebt im Wesentlichen das Original treu wieder, der Kürzungen sind nicht eben viele und die scenischen Zusammenlegungen (23 Scenen des Originals sind in der Bearbeitung auf 17 reducirt) erscheinen unbedenklich. Freilich ist nicht zu verkennen, dass die scenischen Kräfte, welche gerade dieses Lustspiel, dem die Popularität der Nicolai'schen Oper überdies Concurrenz macht, beansprucht, sich nur selten auf einer Bühne vereinigt finden dürften. Wir sprechen schliesslich, wie vor Jahresfrist, wieder den Wunsch aus, dass der Bearbeiter Musse finden möge, diese für die deutsche Bühne werthvollen und auch zur Lectüre in gesellschaftlichen Kreisen besonders empfehlenswerthen Arbeiten fortzusetzen.

Dessau. K. Böttger.

Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ. Durch Erläuterung von vier seiner Dramen und eine Vergleichung mit Dante dargestellt von Wilhelm König. Leipzig, 1873. Luckhardt'sche Verlagsbuchhandlung. S. 392.

Wie der Verfasser in der Vorrede berichtet, waren es trübe Verhältnisse und schwere Leiden, welche ihn im Studium Shakespeare's eine Zuflucht und Seelen-Arznei suchen liessen, die er denn auch im reichsten Maasse darin gefunden zu haben bekennt. Anfänglich von der einfachen Lectüre des Textes ausgehend, wurde er erst allmählich mit den literarischen Hülfsmitteln bekannt und gesteht, dass er in dieser Beziehung theils durch Berufspflichten, theils durch äussere Verhältnisse gehemmt worden und daher gegen diejenigen im Nachtheil ist, die sich in stetiger Fortbildung dem Studium des Dichters widmen können. Indem er sein Verfahren als das rein menschliche bezeichnet, bedauert er, dass die Shakespeare-Forschung sich zu sehr in Einzelheiten eingelassen habe, obwohl er anerkennt, dass erst aus der Kenntniss des Einzelnen eine gediegene Kenntniss des Allgemeinen und Ganzen hervorgehn könne. „Unter der grossen Fülle der Shakespeare-Literatur, sagt er, besitzen wir nur sehr wenige Werke, welche geeignet sind, uns den Dichter gerade in der Richtung näher zu bringen, die für die grosse Mehrzahl der Leser die genussreichste und gewinnbringendste sein dürfte, nämlich in Entwicklung der in den einzelnen Dichtungen niedergelegten rein menschlichen und sittlichen Intentionen des Dichters und ihrer harmonischen Durchbildung.“ Wir überlassen dem Verfasser die Vertretung dieses, doch wohl zu harten Urtheils, und erkennen an, dass er auf dem Wege, den er sich vorgezeichnet hat, nicht ohne Erfolg vorgeschritten ist und zur Vermittelung einer genauern Kenntniss des Dichters in den Kreisen beigetragen hat, die sich nicht berufsmässig mit ihm beschäftigen können oder wollen. Dabei gebietet er über

einen umfangreichern Apparat, als man nach seiner Vorrede erwarten sollte, bisweilen tritt sogar das Eingehen auf die Leistungen und Ansichten sein Vorgänger der Entwickelung einer selbständigen Auffassung hinderlich in de Weg. Von den vier Abhandlungen, aus denen das Werk besteht, sind die ers und letzte — über den Grundgedanken der Hamlet-Tragödie und die Ve gleichung zwischen Shakespeare und Dante — den Lesern des Jahrbuches be reits aus Band VI. und VII. bekannt; der Verfasser hat jedoch beiden eine noch malige sorgfältige Besserung und Erweiterung angedeihen lassen. Neu sin dagegen die zweite Abhandlung: „Der Kaufmann von Venedig und Maass fü Maass, besonders mit Bezug auf Shakespeare's Anschauung vom Recht un seine Stellung zum Christenthum“, sowie die dritte: „Wie es euch gefällt un Shakespeare als Idyllendichter“. Bezüglich des Kaufmanns von Venedig schliess sich der Verfasser der bereits hinlänglich ausgeführten Ansicht an, dass de Grundgedanke des Stückes in der Gegenüberstellung des Seins gegen den Schei und in der Verurtheilung des letztern zu suchen sei. Er bringt mithin nicht wesentlich Neues bei, wogegen seine Interpretation von „Wie es euch gefällt allerdings einen, wenn auch noch nicht abschliessenden Fortschritt in der richt gern Erkenntniss dieses Lustspiels zu thun scheint. Er fasst den Grundgedanke dahin zusammen (S. 211), „dass es einen an sich bestehenden, an Ort un äussere Situation geknüpften Idyllenzustand überhaupt nicht giebt, dass sic aber ein Glückszustand und die menschlichen Eigenschaften, die ihn bedinge in jeder Umgebung finden und entwickeln kann. Der Dichter hat Natur un Cultur allerdings als Gegensätze hingestellt, aber keinem derselben ist ein Vo zug eingeräumt, vielmehr ist es die Vermittelung beider, wonach alles Strebe des Menschen gerichtet sein muss. Ein goldnes Zeitalter, als äussern einm dagewesenen Zustand kennt Shakespeare gar nicht, nach seiner hierüber ga unzweideutig und vielfach ausgesprochenen Anschauung muss dem Mensche alles Glück und alle Befriedigung zunächst aus der eigenen Brust kommen, u er wird, wenn er die Anlage dazu in sich hat, überall, wo er hinkommt, d goldne Zeitalter mitbringen.“ Der Verfasser führt dann weiter aus, wie b dieser Anschauung Shakespeare der Idyllendichtung gegenüber einen gewisse maassen negirenden Standpunkt einnehmen musste. Dass der Verfasser e nicht minder eifriger Verehrer Dante's als Shakespeare's ist, beweist sei Vergleichung zwischen beiden Dichtern, die für den, von ihm ins Auge gefasste Leserkreis manches Interessante darbietet. Wir können daher nicht umhi dieser Schluss-Abhandlung wie dem ganzen Buche eine entsprechende Ve breitung und dem strebsamen Verfasser Musse zur weitern Fortsetzung sein Shakespeare- und Dante-Studien zu wünschen.

K. E.

Shakespeare: His Life, Art, and Characters. With an historical Sketch of the Origin and Growth of the Drama in England. By H. N. Hudson. Boston, Ginn Brothers, 1872, 2 vols.

Dieses bedeutende Werk gehört gleich dem, im vorigen Jahrgange des Jahrbuchs besprochenen von Ruggles zu denjenigen, bei welchen sich deutscher Einfluss sehr stark geltend gemacht hat. Der Engländer liebt Theorieen überhaupt nicht, sondern nur Praxis, und „versucht es mit einer anderen dergleichen, wenn es mit der bisher befolgten nicht geht“ (Virchow). Er liebt daher auch das ästhetische Theoretisiren nicht. Hingegen scheinen die Amerikaner sich gegen solche Theorieen, wie wir sie haben, weniger spröde zu verhalten: Hudson berücksichtigt nicht nur in ausgedehnter Weise deutsche ästhetische Werke, sondern unternimmt sogar und nicht ohne Geschick eine Aufzählung derjenigen allgemeinen Merkmale des Schönen, welche er insbesondere als Maassstab für Shakespeare's ästhetischen Werth für unentbehrlich hält. Nach einer zwar guten, aber wohl nicht wesentlich Neues bietenden Darstellung von Shakespeare's Leben, dem Ursprunge und Wachsthum des englischen Dramas und von Shakespeare's Zeitgenossen giebt Hudson in zwei einleitenden Kapiteln eines Hauptabschnitts über Shakespeare's K u n s t seine Ansichten über Natur und Gebrauch der Kunst und über deren Prinzipien. Bezüglich der Natur und des Gebrauchs der Kunst bezeichnet er es als deren unerlässliche Grundlage, dass sie nichts „for show“ thun dürfe, und Kunstwerke „mehr als andere Produktionen des menschlichen Gemüths“ (mind) Gediegenheit und Innerlichkeit besitzen, sich fern von aller Excentrizität halten müssten. Es ist das etwa das Nämliche, das Goethe von Oeser gelernt zu haben bekennt, dass Einfachheit und Stille das wahre Kennzeichen aller Meisterschaft sei. Die Besprechung über die Erfordernisse eines Kunstwerks leitet Hudson an der Hand eines Ausspruchs von W. v. Schlegel mit der Bemerkung ein, dass alle verschiedenen Formen der Kunst ihre Quelle tief in der religiösen Natur des Menschen gehabt hätten, und dass es ohne religiöse, wenn auch unbewusste Ehrfurcht (awe) keine wahre Schönheit gebe. Wir würden dieses romantisch verschwommene Kriterium jetzt wohl dahin ausdrücken, dass der Künstler zur Schöpfung von Kunstwerken der Begeisterung bedürfe, da, wenn er selbst es mit Kälte schaffe, es auch kalt lasse, indem man ihm diesen Mangel anfühlen werde. Als Merkmale des Schönen, insoweit wir ihrer zu einem genügenden Verständniss Shakespeare's bedürften, bezeichnet Hudson *solidarity*, *originality*, *completeness* und *disinterestedness*, was man etwa durch Einheitlichkeit, Individualisirung, Allgemeinverständlichkeit und Unabhängigkeit wiedergeben könnte. Unter *Solidarity* versteht Hudson, dass jeder Theil eines Kunstwerks „nicht blos eine Kraft und Meinung für sich haben“, sondern auch nah oder entfernt diejenige der anderen Theile des Kunstwerks unterstützen, das Kunstwerk einen organischen Bau besitzen müsse. Unsere Aesthetik bezeichnet dies als Einheitlichkeit der Handlung und des Interesses; der Künstler selbst wird dabei immer an einen Centralcharakter denken, um dessen Thun und Treiben sich die anderen Charaktere, gleich wie Planeten und Kometen und Sternschnuppenschwärme um eine Centralsonne, zu gruppiren haben, wenigstens wird der Künstler nur so sich die vage Redensart von organischem Bau zur Präzision

zu bringen vermögen. — Unter *Originality* versteht Hudson, dass, wie jede Pflanze, jedes Thier neben dem Typus ihrer Gattung noch individuelles Leben zeigen müsse, ebenso müsse es sich mit dem Kunstwerk verhalten. Goethe drückt diese Anforderung bekanntlich durch das schöne Wort aus, es sei die Darstellung des Besonderen das eigentliche Leben der Kunst. Es wird anzuerkennen sein, dass hierin das eigentliche Kardinalkriterium aller Schönheit ausgedrückt ist: vermag ein Künstler nicht eine Leidenschaft in ihren individuellsten Zügen und diese noch weiter individualisirt nach Stand, Bildungsgrad etc. ihres Trägers wiederzugeben, so verdient er nicht den Namen eines solchen. Um aber dies zu erreichen, es der Wirklichkeit in ihrem „Erdgeruch" gleichzuthun, muss er von ihr möglichst viel borgen, es z. B. als dramatischer Dichter nicht erstreben, die Fabel des Stücks selbst zu erfinden etc. Hudson erkennt an, dass es keinen „grössern Borger" als Shakespeare gebe, ohne sich indess klar zu machen, dass er eben dadurch gerade die Forderung der Originality erfülle. Hudson hätte sich hierzu vor Allem die schönen Worte Goethe's über das Gelegenheitsgedicht (Lancizolle, Geistesworte aus Goethe's Briefen Nr. 152 und 285) klar machen sollen. — Als *Completeness* sieht Hudson an, dass ein Kunstwerk nicht blos von sehr hoch, sondern auch von mässig Gebildeten müsse empfunden werden können, eine Forderung, deren Beherzigung sich bekanntlich leider bei uns nur zu häufig vermissen lässt. — Mit *Disinterestedness* ist die Forderung gemeint, welche bei uns seit dem Ausspruche Kant's anerkannt ist, dass das Kunstwerk Selbstzweck sein müsse.

Der deutsche Aesthetiker wird unter diesen Kriterien vor Allem das der Idealität vermissen, das Goethe (in den Sprüchen in Prosa IV, 18) so schön auseinanderzusetzen versteht. Dass allerdings diese Anforderung zu der der Originality in einem gewissen Gegensatz steht, liegt auf der Hand. Es ist eben Sache des grossen Künstlers, das „Charakteristische" mit „Erlesenem" durch unscheinbare Nähte zu einem Ganzen so zu verschmelzen, dass man diesen Gegensatz nicht merkt. Hudson kommt zwar auch gelegentlich auf diese Anforderung zu sprechen, indem er sagt, Schiller habe in Shakespeare's Art der Charakterzeichnung anfänglich nichts als Realismus erblickt. Er zeigt jedoch durch diese nur gelegentliche Erwähnung, dass er von der fundamentalen Bedeutung dieses Kriteriums nicht durchdrungen ist. Er hätte sich dasselbe schon aus Aristoteles' Ansicht entwickeln können, dass das Kunstwerk vollständiger sei, als die Geschichte.

In den nun folgenden Kapiteln über Shakespeare's dramatische Composition, Charakterzeichnung, Humor, Stil und *moral spirit* zeigt Hudson, inwiefern Shakespeare den aufgestellten Schönheits-Kriterien entsprochen habe. Bezüglich der dramatischen Composition habe er, trotzdem das „gothische Drama", anders als das antike, eine viel reichere Handlung und grössere Zahl der Charaktere mit sich bringe, die Einheit und Uebersichtlichkeit der Handlung und des Interesses gewahrt. Seine Dramen enthielten keine *aggregation* oder blosse historische Folge, keine *juxtaposition*, sondern zeigten *concrescence;* und zwar habe Shakespeare diese Grundsätze ohne Vorgänger und Lehrmeister befolgt, aber nur in den Dramen seiner reifsten Zeit, z. B. Sturm, Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt, Heinrich IV., Hamlet, Macbeth, Lear, Othello, mit Meisterschaft, in denen der erst beginnenden Meisterschaft (z. B. Zwei Veroneser, König Johann, Verlorene Liebesmühe) auch nur erst angefangen es zu thun, in denen der frühesten Zeit gar nicht.

Wie in der dramatischen Composition, so zeige sich Shakespeare auch in Charakterzeichnung als unser Meister. Hierin setzten deshalb die meisten nschen und mit Recht den Gipfelpunkt seiner Trefflichkeit. Hudson führt rbei die schöne, gewiss jedem Shakespearekenner bekannte Stelle aus rvinus an, dass sich bei Shakespeare keine Bühnen-Sprache und -Manieren, ine stehenden Rollen .... fänden; in dieser Welt der Thaten sei nichts antastisch etc. — Hudson meint dabei, dass Shakespeare's Charaktere ledigh durch ihre grosse Wahrheit Idealität besässen. Dazu habe Shakespeare ch die Gabe, seine Charaktere am Ende anders als am Anfange erscheinen d dabei doch dieselben bleiben zu lassen, entsprechend der Zeitlänge im othischen Drama". Seine Charaktere zögen ihre Eigenthümlichkeiten durch egenseitigen Einfluss ans Licht und handelten stets ganz den Umständen angemessen, zeigten eine sichere Einsicht in das Warum, Wann und Wieweit der ewegung einer gegebenen Seele. Das mache begreiflich, weshalb man auf ihn usdrücke wie Mitarbeiter, Nebenbuhler, Vollender der Natur angewendet habe. abei kämen seine Scenen wie durch ihre eigene Kraft in die Stücke. Mit em, was Recht oder Unrecht, Ehre oder Schande in seinen Charakteren sei, abe Shakespeare nichts zu thun. Niemals träten seine Charaktere blos zur llustration anderer auf. Shakespeare sei eben nicht der Advokat einiger, sondern Vertreter aller seiner Charaktere. — Shakespeare habe diese Meisterschaft in der Charakterisirung nicht von Haus aus besessen, sondern nach Ben Jonson's Zeugniss, der ihn gewiss gekannt, erst durch Uebung sich zu eigen gemacht. Dies zeige sich namentlich in seinen Verbesserungen des Hamlet. Hudson hebt hervor, dass oft, was frühere Kritiker als Fehler an Shakespeare's Charakterzeichnung bezeichnet, spätere als ganz gerechtfertigt angesehen hätten. Man wird hierbei an Lessing's schönes Wort erinnert, er getraue sich für jeden Fehler Shakespeare's einen Grund anzugeben; Shakespeare mache ihn, um die Hauptsache zu befördern, um die Zuschauer desto lebhafter zu rühren. Den eigentlichen Abschluss von Shakespeare's Lehrjahren setzt Hudson hierbei um 1597; er sieht den Kaufmann von Venedig und Heinrich IV. als die klare und vollständige Ankunft bei der Meisterschaft verkündend an, wogegen selbst der Sommernachtstraum, Richard II. und III. dieselbe noch nicht völlig an sich trügen.

Weniger befriedigend ist das, was Hudson über Shakespeare's Humor sagt, es ist ihm offenbar dessen Wesen, Mangelhaftes mit so herzgewinnenden Eigenschaften ausgestattet sein zu lassen, dass man es doch gern hat, nicht recht aufgegangen. Doch sagt er treffend, es stecke in Shakespeare's Tröpfen und Potentaten des Unsinns etwas, das sie vor Verachtung schütze. Man lache mehr mit ihnen als über sie.

In dem Kapitel „Shakespeare's Stil" leistet Hudson offenbar das Bedeutendste. Hier steht ihm der ganz unschätzbare Vortheil zur Seite, ein Sprachgenosse des Dichters zu sein. Hat er daher in dem bisher Behandelten von uns Deutschen noch zu lernen, so haben wir es hier von ihm, um so mehr, da er offenbar sein Englisch mit grösster Meisterschaft beherrscht. Wir müssen es uns jedoch versagen, auf das, was er hierin behandelt: Shakespeare's Stilfehler, seine Wahl der Worte und deren Zusammenstellung, Bau der Sentenzen und Bilder, näher einzugehen, so interessant dies Alles auch ist. Nur das heben wir hervor, dass Hudson auch hier feinfühlig Shakespeare's allmähliche Gelangung zur Meisterschaft und Emancipation von seinen Zeitgenossen hervorhebt.

Was Hudson wider die von seinen Landsleuten noch so sehr festgehaltene Forderung des Didacticismus eines Kunstwerks in dem Kapitel „Moral spirit of Shakespeare" vorbringt, hat für uns, die wir längst über diese Forderung hinaus sind, keinen Werth, so gut auch Manches darin ist. Hervorzuheben dürfte daraus nur allenfalls sein, dass Hudson bemerkt, Shakespeare bringe in der Person Heinrich's V. etwas von seinen eigenen sittlichen Ansichten, wie dies namentlich aus dem Chorus zu diesem Stücke hervorgehe.

Im zweiten, fast zwei Drittel seines Werkes ausmachenden Hauptabschnitt desselben giebt Hudson unter dem Titel: „Shakespeare's Characters" ziemlich eingehende Analysen von 25 Stücken Shakespeare's mit gelegentlicher Anwendung seiner obigen Schönheits-Kriterien. Wir müssen uns auch hier des näheren Eingehens enthalten. Wir führen an, dass Hudson von der Betrachtung ausschliesst: Zwei Veroneser, Verlorene Liebesmühe, Zähmung der Widerspenstigen, Comödie der Irrungen, König Heinrich VI., Troilus und Cressida, Timon und Perikles, die er demnach als „apprentice-work" Shakespeare's ansehen wird. Den Macbeth scheint Hudson unter allen Stücken Shakespeare's mit Goethe und vielen Kritikern unter uns für das beste Stück Shakespeare's zu halten; er citirt darüber das vielleicht nicht sehr bekannte Wort Hallam's, dass es die grösste Kraftanspannung von Shakespeare's Genius, das erhabenste und eindrucksvollste Drama sei, welches die Welt je sah, und dass man dieses Urtheil um so mehr unterschreibe, je älter man werde. Vom Hamlet gesteht er nach einer langen Analyse, dass ihm dessen Character „a mystery" bleibe. Hudson ist offenbar kein „lawyer". Sonst wäre er vielleicht darauf gekommen, einmal die sehr engen Schranken, welche der menschlichen Gerechtigkeitsübung gezogen sind, sich klar zu machen und dann zu finden, wie Hamlet nicht blos einfach, sondern doppelt und dreifach dawider verstosse, so dass man annehmen muss, Shakespeare seien diese engen Schranken zum vollen Bewusstsein gekommen — vielleicht dass Hamlet's Character dann aufgehört hätte, ihm ein „mystery" zu sein.

Wir wünschen, dass wir durch diese Andeutungen zur Lectüre des vortrefflichen Werkes angeregt haben. —nn.

Shakspere and Typography; being an Attempt to show Shakspere's Personal Connection with, and Technical Knowledge of, the Art of Printing. Also, Remarks upon some Common Typographical Errors, with especial Reference to the Text of Shakspere. By William Blades. London, 1872. Trübner & Co.

Nichts liegt näher und ist leichter, als eine Hypothese mit Spott abzuweisen, welche unserm Dichter zu den mannichfachen Berufsarten, welche man ihm bereits zugewiesen hat, noch eine neue aufbürden will, an die obenein bis jetzt Niemand gedacht hat. Der Verfasser kennt das Missliche dieser Sachlage so gut als irgend einer seiner Kritiker; er trägt daher seine Ansichten ohne *enthusiastische* Uebertreibung mit völliger Sachlichkeit und Unparteilichkeit vor

d hat bereits durch sein rühmlich bekanntes Werk über Caxton dargethan, ss er die erforderliche Sachkenntniss und die richtige Methode für Unterchungen dieser Art besitzt. Seine Zusammenstellung der auf die Typographie ezüglichen technischen Ausdrücke und Redewendungen bei Shakespeare macht i der That einen überraschenden Eindruck und wirft ein neues Licht auf den Dichter. Man muss freilich einige Abzüge davon machen, einestheils für solche Phrasen, welche in den allgemeinen Gebrauch übergegangen sein mochten, anderntheils für solche, in welche der Verfasser wol nur gezwungener Weise eine technische Bedeutung hineinlegt, wie beispielsweise in den Vers aus Othello III, 4: Here's a young and sweating devil, wo Blades unter „devil" den „printer's devil", den Druckereiburschen, verstanden wissen will. Dessenungeachtet bleibt noch genug stehen, was Berücksichtigung verdient. Zudem bildet die Sammlung technischer Ausdrücke nur die Eine Seite des vom Verfasser angetretenen Beweises, dass Shakespeare eine Zeit lang in einer Druckerei gearbeitet habe; die andere, nicht minder interessante knüpft an den bekannten Buchdrucker Thomas Vautrollier an, der in Shakespeare's Geburtsjahre in die Buchdruckerinnung aufgenommen wurde und 1588 mit Tode abging. Kurz vor seinem Tode verheirathete er seine Tochter Jacqueline mit Richard Field, der etwas später seines Schwiegervaters Geschäft übernahm und 1593—94 Shakespeare's Venus und Adonis und Lucretia druckte. Richard Field wird für einen Sohn des Gerbers Henry Field in Stratford gehalten, dessen Nachlass der Vater unseres Dichters 1592 abzuschätzen hatte. Danach wären also Richard Field und Shakespeare allem Anschein nach Jugendgenossen gewesen und nichts scheint annehmbarer, als dass sich der letztere bei seiner Ankunft in London an den erstern wandte, der schon seit 1579 dort in der Lehre gewesen war, und dass er von diesem bei Vautrollier eingeführt wurde. In Vautrollier's Geschäft, meint nun Blades, habe sich Shakespeare während der ersten Jahre seines Londoner Aufenthaltes als Gehülfe, namentlich als Corrector, nützlich gemacht, bis er von da zur Bühne überging; wobei es nicht ohne Gewicht ist, dass Vautrollier's Laden in Blackfriars ganz in der Nähe des Theaters belegen war. Das wäre sehr plausibel, wenn nur nicht die beiden Aktenstücke, auf denen diese Darstellung fusst, nämlich die Einzeichnung Richard Field's als Lehrling in die Buchhändler-Register und sein Trauungs-Vermerk im Kirchenbuche, zuerst von Collier veröffentlicht worden und dem Zweifel ausgesetzt wären, ob und wie weit sie zuverlässig sind; sehr auffällig ist es jedenfalls, dass das erstgenannte Document von keinem frühern Durchforscher der Buchhändler-Register bemerkt worden ist, und dass durch beide Urkunden Hypothesen, welche Collier vor ihrer Auffindung aufgestellt hat, wörtlich bestätigt werden. Unter diesen Umständen ist es sehr zu bedauern, dass Blades diese Urkunden nicht einer erneuten Untersuchung unterzogen hat; er verfährt im Gegentheil so kritiklos, dass er die bereits als Fälschung erkannte Bittschrift von Her Majesty's Poor Players (Nov. 1589) unbedenklich gelten lässt. Hier liegt ohne Frage die schwächste Stelle in seiner Beweisführung.

Aber auch die Richtigkeit dieser Documente wie der darauf gebauten Combination angenommen, so geht dennoch Blades in seinen Schlussfolgerungen zu weit, wenn er annimmt, dass Shakespeare Buchhandel und Buchdruckerei durch eigene Beschäftigung mit denselben kennen gelernt habe. Will er doch sogar die bekannte „Abneigung" Shakespeare's gegen den Druck seiner Werke aus dem *Umstande erklären*, dass er bei Vautrollier zu viele Correcturen frem-

der Werke habe lesen müssen, als dass er auch noch seine eigenen hätte corrigiren mögen! Dass Shakespeare eine derartige „Abneigung" besessen hätte, ist durch nichts erwiesen oder glaublich gemacht; er war nur gleichgültig gegen den Druck seiner Stücke. Ueberdies durften ja streng genommen die den Theatern verkauften Dramen von den Verfassern nicht veröffentlicht werden. Seine Bekanntschaft mit der Typographie wird sich Shakespeare vermuthlich erworben haben, als er den Druck seiner beiden erzählenden Dichtungen leitete und die Gelegenheit benutzte, sich in der Offizin seines Verlegers, zumal wenn dieser zugleich sein Landsmann und Freund war, auch über den nächsten Zweck hinaus umzusehen. Denn welcher angehende Schriftsteller hätte sich nicht für die Kunst und die Werkstätte interessirt, aus der seine papierne Unsterblichkeit hervorgehen sollte? Zu gleicher Zeit wird er auch Vautrollier's Verlagsartikel haben kennen lernen, denn dass er diese mehr als viele andere zur Hand gehabt und studirt hat, scheint nach den Angaben bei Blades unleugbar. Um so mehr scheint es angezeigt, diesen Punkt näher zu untersuchen als der Verfasser gethan und eingehend den Einflüssen nachzuspüren, welche die von Vautrollier verlegten Schriften auf die Entwicklung unseres Dichters ausgeübt haben mögen. Möglich ist es immerhin, dass Shakespeare einen so hervorragenden Verleger und Drucker wie Vautrollier persönlich gekannt und sich aus seinem Geschäft mit geistiger Nahrung versorgt hat.

Als ein sehr beachtenswerthes Hülfsmittel zur Emendirung des Shakespeare'schen Textes zieht Blades endlich die Einrichtung des Setzkastens herbei: er giebt eine Abbildung eines solchen aus dem Jahre 1683 und führt aus, dass derselbe Setzkasten schon zu Shakespeare's Zeit gebräuchlich gewesen sei. Wie das ganze, frisch und anziehend geschriebene Werkchen, so verdient auch dieses letzte Kapitel desselben die volle Aufmerksamkeit der Shakespeare-Forscher.

K. E.

Shakespeare's Comedy of the Tempest. Edited, with Notes, by Will. J. Rolfe, A. M., formerly Head-Master of the High-School, Cambridge, Mass. With Engravings. New York: Harper & Brothers. 1871.

Der Herausgeber, der schon früher eine Schul-Ausgabe des Kaufmanns von Venedig veröffentlicht hat, zeigt sich als tüchtiger Kenner Shakespeare's und ist mit den besten kritischen Ausgaben vertraut. Die Einleitung enthält das Wissenswürdigste über Entstehung und Quellen sowie die bedeutendsten kritischen Stimmen über Inhalt und Bedeutung des Stücks — aus Coleridge, Schlegel, Mrs. Jameson, Hazlitt, Franz Horn und Verplanck. Nur zwei Punkte sind auffällig. Der Herausgeber betrachtet erstens die Notiz in Cunningham's Revels at Court, wonach der Sturm am 1. Nov. 1611 vor dem Könige aufgeführt sein soll, als unbezweifelt ächt und hat keine Kunde von den dagegen erhobenen Bedenken. Zweitens hält er es für wahrscheinlich, dass Jakob Ayrer den Sturm entweder im Original oder in einer deutschen Bearbeitung kennen gelernt habe und erklärt *auf diese* Weise die Uebereinstimmung der Schönen Sidea mit dem Sturm — *an eine gemeinsame* Quelle mag er nicht glauben. Da er nun aber die Abfassung

s Sturms um das Jahr 1611 setzt, so geräth er in einen starken Widerspruch it sich selbst, er übersieht oder weiss nicht, dass Ayrer bereits 1605 mit Tode ›gegangen ist. Was den Text anlangt, so hätte der Herausgeber etwas weniger ›nversativ damit verfahren sollen. Die Anmerkungen sind gut gewählt, gründlich nd durchaus geeignet, nicht bloss dem Anfänger, sondern selbst dem vorgeschrittenern Leser über die sprachlichen und sachlichen Schwierigkeiten hinwegzuhelfen.)ie Ausstattung ist sehr gefällig, nur die Illustrationen sind geschmacklos und berflüssig. K. E.

Den vorstehenden Besprechungen sind nur noch wenige Notizen hinzuzufügen, nicht dass die Production auf dem Felde der Shakespeare-Literatur still gestanden hätte, sondern weil sie im abgewichenen Jahre wenig ergiebig an Werken gewesen ist, welche eine bleibende Bedeutung in Anspruch nehmen können. Beginnen wir zunächst mit dem Unvermeidlichen — mit Hamlet; unsere Leser würden sich in der That wundern, wenn wir keine neue, auf dieses unerschöpfliche Drama bezügliche Erscheinung anzuzeigen hätten. *Dr. Latham,* bekannt durch sein Werk über die englische Sprache und seine Ausgabe des Johnson-Todd'schen Wörterbuchs, hat sich jetzt Shakespeare zugewendet und zwei Abhandlungen über Hamlet veröffentlicht *(Two Dissertations on the Hamlet of Saxo Grammaticus and of Shakespear. I. The Historical Personality of Hamlet. II. The Relation of the „Hamlet" of Shakespear to the German Play, „Prinz Hamlet aus Dänemark", etc.).* Trotz der aufgewandten Gelehrsamkeit kommt der Verfasser doch zu keinem Ergebniss, das für Shakespeare und seine Dichtung von Belang wäre. Er vertieft sich in nordische und angelsächsische Genealogien und hält dabei die beiden Hamlet im 3. und 4. Buche des Saxo streng auseinander. Den Amlethus des 4. Buches erklärt er für identisch mit Huglekus, dem Higelác des Beowulf. Dass Higelác und Huglek, fährt er S. 20 fort, mit dem Chochilaicus des Gregor von Tours übereinstimmen, sei keine neue Entdeckung, neu sei nur, dass Huglekus gleich Amlethus sei; von Higelác und Chochilaicus komme dann wieder Havelok der Däne. Eine ganz andere Persönlichkeit soll der Amlethus in Saxo's drittem Buche sein; als Kronprinz nämlich entspreche er dem Uffo, der als König Olaus Mansuetus wird; Olaus Mansuetus aber ist Olaf Kyrre, der angelsächsische Anlaf Cwiran, irisch Ambhlaibh Cuaran — in der That soll nach Dr. Latham Amlethus über Irland nach England gekommen sein. Shakespeare's Hamlet sei ausschliesslich der des 3. Buches, welcher auch allein bezüglich des zur Schau getragenen Wahnsinns mit den drei Offas übereinstimmt. Für die Aufklärung der Hamlet-Sage sind diese Untersuchungen ohne Frage wichtig und unerlässlich, aber es gehört eine tiefere Einsicht in die Entwickelung der germanischen und nordischen Sagengeschichte dazu, als sie der Verfasser mitbringt, der sich nicht zu einer genügenden Beherrschung des Stoffes zu erheben vermag, um sich selbst und seinen Lesern Klarheit zu geben. Seine Darstellung leidet in beiden Abhandlungen an Schwerfälligkeit und Unfertigkeit. In der zweiten Abhandlung geht der Verfasser von der Annahme aus, dass es einen vor-Shakespeare'schen Hamlet vom Jahre 1589 gegeben habe, der als das Original des „Bestraften Brudermordes" zu betrachten sei; *seine Argumente dafür sind* schwach. Von diesem „Bestraften Brudermord"

liefert der Verfasser dann eine neue englische Uebersetzung, welche keineswegs einem „dringenden Bedürfniss" abhilft. Denn schon Cohn hat in seinem „Shakespeare in Germany" eine Uebersetzung dieses Stückes von Miss Georgina Archer veröffentlicht, welche obenein den Vorzug vor der Latham'schen verdient. Dr. Latham hat sich die Sache insofern sehr leicht gemacht, als er in den metrischen Scenen die Reime weggelassen hat. Auch sind ihm hier und anderswo einzelne starke Versehen untergelaufen, so z. B. auf S. 108 „happycrowned Queen of the Night", statt „poppycrowned", die mit Mohnhäuptern gekrönte Königin der Nacht, und auf S. 88 die Angabe, dass Shakespeare's Zwillingskinder zwei Söhne gewesen seien.

Eine willkommene Gabe für die Shakespeare-Forscher ist ohne Zweifel die bei Hotten erschienene Facsimile-Ausgabe von Chapman's Dramen *(Geo. Chapman's Plays from the Original Quartos. With an Introduction by Algernon Charles Swinburne).* Näheres vermögen wir darüber jedoch nicht mitzutheilen, da sie uns zu unserm Bedauern bis jetzt noch nicht zugegangen ist. Nur so viel lässt sich sagen, dass ein Facsimile-Druck, wenn er zuverlässig ist, bei der grossen Seltenheit der Original-Ausgaben, namentlich auf dem Continent, sehr erwünscht ist, dass aber die Aufgabe der kritischen Herstellung des Textes. dadurch nicht gelöst wird.

Mehr ins Auge gefasst wird diese Aufgabe von der bei Longmans erscheinenden Sammlung von Reprints: *The School of Shakespeare. Edited by R. Simpson,* deren erstes Heft das interessante Drama: *A Larum for London, or The Seige of Antwerp,* sowie die Flugschrift: *The Spoyle of Antwerpe* von *George Gascoyne* enthält. In der mit Sachkenntniss und methodischer Kritik geschriebenen Einleitung (S. 1—18) sucht es der Herausgeber wahrscheinlich zu machen, dass Shakespeare bei der Abfassung des „A Larum for London" die Hand im Spiele gehabt habe, indem er als „tutor" jüngere Mitarbeiter angeleitet, ihre Arbeiten durchgesehen und verbessert und ein paar Stellen aus seiner eigenen Feder beigesteuert habe. Mag man ihm darin beistimmen oder nicht, jedenfalls hat das Stück sachlich wie formell Anspruch auf das Interesse der Shakespeare-Forscher und der Herausgeber verdient den Dank derselben.

Die Lehrer der berühmten Schule zu Rugby haben sich zur Herausgabe ausgewählter Shakespeare'scher Dramen für den Gebrauch beim Unterricht vereinigt *(Select Plays of Shakespeare. Rugby Edition. London, Rivington).* Bis jetzt sind erschienen und von der englischen Kritik günstig aufgenommen worden: As You Like It und Macbeth, herausgegeben von Rev. Charles E. Moberly, und Coriolanus, herausgegeben von Rob. Whitelaw. Vorbereitet werden: Hamlet, Much Ado about Nothing und The Tempest.

Der Buchhändler *Franz Thimm* hat seiner 1864 erschienenen *Shakespeare-Bibliographie* ein Supplement folgen lassen, welches die neuen Erscheinungen der Jahre 1864—1872 umfasst. Bei der immer stärker anschwellenden Production auf dem Gebiete der Shakespeare-Literatur sind alle bibliographischen Hülfsmittel einer dankbaren Aufnahme gewiss, wenngleich eine abschliessende, den Anforderungen der Gelehrten nicht minder als denen der Buchhändler gerecht werdende Shakespeare-Bibliographie noch immer zu den frommen Wünschen gehört.

Einige beachtenswerthe Beiträge zur Erläuterung der Shakespeare'schen Poesie wie zur fortgesetzten Reinigung des Textes haben im verflossenen Jahre auch die englischen Zeitschriften beigesteuert, namentlich die Edinburgh Review

:toberheft) und das Athenæum (No. 2347—2361). Die Abhandlung „*New akesperian Interpretations*“ (von Professor *T. S. Baynes* in St. Andrews) in der ;tgenannten Zeitschrift geht von der richtigen Ansicht aus, dass die fortsetzte Durchforschung der Elisabethanischen Literatur, selbst in ihren unbeutendsten Ausläufern, noch immer schätzbares Material für die Erklärung s Shakespeare'schen Textes bietet, und dass sich namentlich auch angebliche :rderbnisse auf diesem Wege als vollkommen richtige Lesarten darthun lassen. :r Verfasser weist dies an verschiedenen Stellen nach, indem er einige von n der Jagd, der Falknerei u. s. w. entlehnte technische Ausdrücke gründlicher id richtiger erklärt, als bisher geschehen ist, und dadurch unsere Bewunderung :r eindringenden Kenntniss, die der Dichter in diesen Dingen besass, noch immer eigert. Die kenntnissreiche, mit ruhiger Klarheit geschriebene Abhandlung regt den Wunsch nach weitern Beiträgen aus derselben Feder. — Die im thenæum veröffentlichten Aufsätze führen den Titel: „*Unsuspected Corruptions Shakespeare's Text*“ und rühren von *H. Staunton* her; sie behandeln bis jetzt :acbeth, Sturm, Maass für Maass und Timon von Athen. Man möchte sagen, ass der ausgezeichnete Herausgeber hier seinem Scharfsinn den Zügel schiessen sst und dass derselbe mit ihm durchgeht. In diesem Sinne hat ihm auch [rs. Mary Cowden Clarke entgegnet (Athen. 1872, II, 561 fg.). Aber auch wo man taunton nicht beistimmen kann, lässt sich von seiner ausserordentlichen prachkenntniss, seinem feinen kritischen Sinne und seiner durchgebildeten [ethode lernen.

Aus Amerika kommt uns die erste Abschlagszahlung der seit längerer Zeit :warteten „*Concordance to Shakespeare's Poems*“ von *Mrs. H. H. Furness* zu . Sh.-Jahrb. VI, 363). Das vorliegende Heft, welches Venus und Adonis ıthält, ist jedoch nichts als eine Probe, welche die Verfasserin nur hat drucken ssen, um sich über die zweckmässigste Druckeinrichtung klar und schlüssig ı machen. In dem vollständigen Werke, dessen Erscheinen nahe bevorsteht, ird der Inhalt dieses Heftes an der entsprechenden Stelle eingefügt werden, dass mithin dasselbe alsdann seinen Werth verliert. Die typographische asstattung ist besser und weniger augenverderblich als die der Clarke'schen ›ncordanz; die innere Einrichtung unterscheidet sich von der des letztgenannten erkes insofern, als alle Wörter ohne Ausnahme — auch Artikel, Präpositionen, ›njunctionen u. s. w. — aufgenommen sind. Beide Vorzüge werden allerdings r dadurch ermöglicht, dass Mrs. Furness ein ungleich weniger umfangreiches ıterial zu bewältigen hat als Mrs. Clarke.

Holen wir schliesslich einige deutsche Novitäten nach, welche im Obigen ch keine Erwähnung gefunden haben, so tritt uns zunächst eine neue Sonett- :bersetzung entgegen unter dem Titel: *Shakespeare's Southampton-Sonette. utsch von Fritz Krauss. (Leipzig, Engelmann).* Die Sonette scheinen heutigen gs in der That mit dem Hamlet an Unerschöpflichkeit wetteifern zu wollen. :r gegenwärtige Uebersetzer wendet sich vorzugsweise an die deutsche auenwelt, welcher er „die schöne Dichtung Shakespeare's zugänglicher ıchen“ will — als ob die frühern Uebersetzungen den Frauen unzugänglich ıren. Er lässt zu dem Ende die Sonette an die dunkle Geliebte (127—154) g und giebt blos die an den Freund gerichteten. Dass dieser Freund kein drer als Graf Southampton sein könne, gilt ihm als ausgemacht; ja noch :hr, er schwört auf Gerald Massey's Hypothese, von welcher er S. 1—52 *en Abriss giebt*, *sicut* in verba magistri, und schliesst alle andern aus.

Auf diese Weise wird nicht allein der Titel seiner Uebersetzung gerechtfertigt, sondern der Uebersetzer ist auch überzeugt, dass gerade Massey's Hypothese der „Frauenwelt“ besonders zusagen werde und dass seine „Leserinnen“ (von Lesern spricht er gar nicht!!) die schöne Dichtung Shakespeare's mit vermehrtem Genusse in sich aufnehmen werden, nun die geheimnissvollen Gestalten, die er mit so viel Reiz umwoben und mit seiner Seele durchdrungen, wieder neu belebt vor ihnen stehen! Der Herr Uebersetzer hat gar nicht Unrecht; die Frauen lieben vorzugsweise Romane, warum also nicht auch den Massey'schen Sonetten-Roman? Eine feinfühlige Ahnung scheint ihn hierbei geleitet zu haben, denn Männern, welche die Sache nicht blos mit poetischen, sondern zugleich auch mit kritischen Augen betrachten, lässt sich in der That Massey's Hypothese nicht auftischen. Massey's Werk entwickelt eine ausserordentliche Kenntniss der Zeitgeschichte und zahlreiche geistvolle und anregende Einzelheiten und Combinationen, allein seine Theorie ist die eines Poeten, nicht die eines Kritikers oder Literarhistorikers. Was die Uebersetzung selbst angeht, so hat sich der Verfasser „vor allem bestrebt, dem Originale treu zu sein, weshalb er bemüht war, die, Shakespeare eigenthümlichen, oft äusserst kühnen Bilder und überraschenden, uns häufig fast verblüffenden Gedankenverbindungen, sowie die vielen Antithesen — Gegensätze, wie er zum Besten seiner Leserinnen in Klammer beifügt — und Wiederholungen von Klängen und Worten möglichst wieder zu geben, statt sie der Glätte des deutschen Verses zu opfern.“ Ohne mit dem Uebersetzer über dieses Prinzip zu rechten, gestehen wir ihm gern zu, dass seine Uebersetzung von diesem Standpunkte aus alle Anerkennung verdient, wenngleich wir das Bedenken nicht unterdrücken können, ob nicht gerade die Leserinnen der „Glätte des deutschen Verses“ den „fast verblüffenden Gedankenverbindungen und vielen Antithesen“ den Vorzug geben möchten.

Eine bemerkenswerthe und inhaltreiche kleine Schrift, die sich trotz ihres allgemeinen Standpunktes eingehend mit Shakespeare beschäftigt, ist *Dr. Woldemar Masing's* Abhandlung *„Die tragische Schuld“* in Virchow's und Holtzendorff's Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge (Heft 162). Von der Frage ausgehend, wie sich die tragische Schuld zur sittlichen verhalte, weist der Verfasser an Romeo und Julie, an Cordelia und Desdemona nach, dass bei der herrschenden Auffassung, wonach die Tragödie das Walten der sittlichen Gerechtigkeit an einem einzelnen eclatanten Falle veranschaulichen solle, in den meisten Tragödien, namentlich den Shakespeare'schen, von Gerechtigkeit, d. h. von Verhältnissmässigkeit zwischen Schuld und Strafe, nicht die Rede sein könne. In eine jenseitige Welt, wie Ulrici wolle, dürfe die Versöhnung nicht verlegt werden, weil das versöhnende Moment im tragischen Kunstwerk selbst, ohne Zwangsanleihe bei der Religion, zu finden sein müsse. Gervinus' Auffassung der poetischen Gerechtigkeit sehe allerdings von der geglaubten jenseitigen Welt ab und könnte insofern gar wol durch die Kunstform des Drama's zur Anschauung gebracht werden, wenn es überhaupt die Aufgabe eines Kunstwerks sein dürfte, nur die veranschaulichende Illustration zu irgend einer Lehre zu liefern. Ueberdies bringe Gervinus diese seine Weltanschauung bereits fertig an die Beurtheilung der Shakespeare'schen Tragödien heran. Der von Vischer zu Hülfe genommene Begriff der Urschuld wird ebenfalls als unzulänglich zurückgewiesen, weil wir dabei den Gedanken nicht los werden, dass dem Helden trotz seiner Schuld durch das Uebermaass von *Strafe* Unrecht geschieht. Wolle man durchaus den tragischen Kampf vom

ndpunkt der sittlichen Gerechtigkeit aus betrachten, so würde man mit der ffassung Chr. H. Weisse's, wonach der Held immer Recht und das Schicksal mer Unrecht hat, anscheinend weiter kommen. Allein diese Auffassung ist a der Antigone abstrahirt und passt nicht auf Richard III. und die meisten dern Tragödien, da das Recht selten so unzweifelhaft auf Seiten des Helden, ndern Recht und Unrecht meist auf beiden Seiten vertheilt sind. So bleibt ch dem Verfasser nichts weiter übrig als von der im Leben geltenden ausliesslich sittlichen Beurtheilung menschlichen Wollens und Handelns dem chterisch geformten Charakter gegenüber vollständig abzusehen und im Drama r die ästhetische Beurtheilung gelten zu lassen. „Eine Vermischung und ertauschung beider Standpunkte, sagt er, bringt der Ethik nicht geringere efahr als der Aesthetik" — wie sich beispielsweise an V. Hugo's Lucrezia Borgia igt, während in Richard III. beide Gebiete auseinander gehalten sind. Als ein aupterforderniss wird für den tragischen Helden die Erhabenheit in Anspruch nommen, d. h. Grösse im Verein mit Schönheit (S. 17). Von diesem Standnkte aus hat der Held seinem Schicksal gegenüber stets Recht, gleichviel o er ein Bösewicht oder ein Tugendheld ist. Shakespeare's tragische chöpfungen sind hinsichtlich des Erhabenen oder Grossschönen Meisterbilder, ie sie die antike Welt nicht kennt. Die Erhabenheit des Helden bestimmt en Gesammteindruck der Tragödie, und das tragische Schicksal ist nicht die Veltordnung, sondern nur das Stück der Welt, welches der Dichter zu einer Velt für sich gestaltet. Die poetische Gerechtigkeit ist nichts als die im ichterischen Kunstwerk herrschende Ordnung, wonach das Schöne den endlichen ieg über dass Hässliche oder minder Schöne davonträgt, und die physische iederlage des tragischen Helden ist nur der Durchgangspunkt zu seinem sthetischen Siege.

Von der Höhe ästhetischer Betrachtung steigen wir herab, um zum chlusse noch eine jüngst erschienene Broschüre von *Gustav Liebau, William hakespeare's Leben und Dichten (Gera, Isleib & Rietzschel)* zu erwähnen. Es st eine sehr dilettantische, unmethodische Arbeit, die höchstens für die allerrste Orientirung brauchbar ist und selbst in diesem Falle mit Vorsicht benutzt verden muss. Nach dem Verfasser sind Shakespeare's Dramen in sechsfüssigen amben geschrieben; auch hat derselbe in der Person des General-Intendanten . Loën in Weimar einen neuen Enkel Schillers entdeckt, was dem verehrten Vorsitzenden unseres geschäftsführenden Ausschusses nicht wenig überraschend ein wird.

Miscellen.

Die zweifelhaften Stücke Shakespeare's.

Beim Vorstande der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft war der Antrag gestellt worden, dass die Gesellschaft, im Anschluss an die eben beendigte revidirte Uebersetzung von Schlegel und Tieck und in gleicher Behandlung eine Auswahl der sogenannten pseudo-Shakespeare'schen Stücke erscheinen lassen möge. Die Ausarbeitung eines Referats über diesen Antrag (Behufs dessen der Freiherr von Friesen mir seine gesammelten ausführlichen Notizen mittheilte, welche dankbar benutzt wurden) veranlasste die nachfolgende Zusammenstellung, da das gesammte Material sich bisher nirgends vereinigt fand. Absolute Vollständigkeit muss hier freilich problematisch bleiben, denn neue Anwärter können immer noch auftauchen.

Shakespeare wird bei diesen Stücken als Autor bezeichnet entweder aus äussern oder aus innern Gründen oder — sehr willkürlich. Danach habe ich eine Sonderung des Materials versucht.

A. Vier Stücke, die bei Shakespeare's Leben unter seinem Autornamen im Druck erschienen:

a) Sir John Oldcastle. c) A Yorkshire Tragedy.
b) The London Prodigal. d) Pericles, Prince of Tyre.

Die Kritik ist darüber einverstanden, dass Shakespeare's Name auf dem Titelblatt noch keinen Beweis seiner Autorschaft liefert, weil eine solche Usurpation damals ohne Gefährde begangen werden konnte und als deren Motiv die Absicht Käufer anzulocken nicht allzufern lag.

1) The first part of the true and honourable historie of Sir John Oldcastle, the good Lord of Cobham. As it has lately been acted by the Right honourable the Earl of Nottingham Lord High Admiral of England his servants, written by W. Shakspeare, print. for Thomas Pavier. 1600.

Abdruck: W. Hazlitt, (The Supplementary Works of Shakespeare.) London 1865.

Uebersetzungen: Eschenburg, Shakespeare's Schauspiele, Zürich 1782, Bd. 13. (im Ausz.); Tieck (4 Schauspiele von Shakespeare, Cotta 1836); E. Ortlepp (Nachträge zu Shakespeare's Werken, Stuttgart 1840); H. Döring (Supplemente zu Shakespeare's Schauspielen, Erfurt, 1840).

Das Original-Titelblatt musste, wie Collier bemerkt, später kassirt werden. Der Schauspiel-Unternehmer Henslowe zahlte (nach seinem Tagebuch) für diesen Theil I. und als Aufgeld für Theil II. 10 Pfd. Sterl. an Munday, Drayton, Wilson und Hathaway (eine Compagnie für die Abfassung von Dramen).

2) The London Prodigal. As it was playde by the Kings servants, by William Shakspeare. 4. London, printed by J. C. for Nathaniel Butter, 1605.

Abdruck: Hazlitt. Tauchnitz, The Doubtful Plays of Shakespeare.

Uebersetzungen: Eschenburg; Tieck (4 Sch.); Ortlepp; Döring.

Von Schröder bearbeitet, unter dem Titel: „Kinderzucht oder das Testament". Eschenburg und Lessing legten Werth auf das Stück, Schlegel und Tieck erklärten sich unbedenklich für Shakespeare's Autorschaft.

3) A Yorkshire Tragedy, not so new as lamentable and true. Acted by his Maiesties Players at the Globe. Written by W. Shakspeare. London, printed by R. B. for Thomas Pauier, 1608.

Abdruck: Hazlitt. Tauchnitz.

Uebersetzungen: Eschenburg; Ortlepp; Döring.

Den Stoff giebt Eschenburg Bd. XIII., S. 431. Die Begebenheit fand statt 1604.

4) The late, and much admired play, called Pericles, Prince of Tyre. With the true relation of the whole Historie, adventures and fortunes of the said Prince: As also The no lesse strange and worthy accidents, in the birth and life of his Daughter Mariana. As it hath been divers and sundry times acted by his Maiesties servants, at the Globe on the Bank-side. By William Shakespeare. Imprinted at London for Henry Gosson, and are to be sold at the signe of the Sunne in Paternoster row. 1609.

Abdruck: Delius, Shakespeare's Werke, Bd. 7.

Uebersetzungen: Eschenburg; Tieck (Alt-Engl. Theater, Berlin 1811); Benda (Shakespeare's Werke, Leipzig 1825); Ortlepp; Döring; Bärmann (Shakespeare's Werke, Wien 1836); Keller (Shakespeare's Schauspiele, Stuttgart 1843).

B. Drei Stücke, die bei Shakespeare's Leben mit den Initialen seines Namens im Druck erschienen.

a) Locrine. b) The Puritan. c) Lord Thomas Cromwell.

Englische Kritiker haben die Buchstaben „W. S." auf einen englischen Dichter: Wentworth Smith beziehen wollen, welcher (1601 bis *1603, nach Henslowe's* Tagebuch) 14 Stücke (in Gemeinschaft mit

andern Dichtern verfasst) zur Aufführung brachte.[1]) Eine Buchhändler-Speculation ist auch hier (wie bei A.) nicht ausgeschlossen.

5) The lamentable Tragedie of Locrine, the eldest son of king Brutus, discoursing the warres of the Britains and Hunnes with their discomfiture: The Britains victories with their accidents and the death of Albanact. No less pleasant than profitable. Newly set forth, overseene and corrected by W. S. 4. London print. by Thomas Creede 1595.

Abdruck: Hazlitt. Tauchnitz.

Uebersetzungen: Eschenburg (im Auszug); Tieck (Alt-Engl. Theater); Ortlepp; Döring.

6) The Puritan, or the Widdow of Watlingstreet, acted by the childern of St. Pauls, written by W. S., imprint. at London by G. Eld. 1607.

Abdruck: Hazlitt.

Uebersetzungen: Eschenburg (im Auszuge); Döring.

7) The true chronicle historie of the whole life and death of Th. Lord Cromwell. As it has been sundry times publickly acted by the King's Majestie's servants. Written by W. S., print. by Thomas Snodham. 1613.

Abdruck: Hazlitt. Tauchnitz.

Uebersetzungen: Eschenburg (im Auszug); Tieck (4 Sch.); Ortlepp; Döring.

C. Zwei Stücke, nach Shakespeare's Tod gedruckt, unter Angabe Shakespeare's als Mitverfasser auf dem Titelblatt.

a) The two noble Kinsmen. b) The birth of Merlin.

8) The two noble Kinsmen, presented at the Blackfriars by the Kings Maj. servants, with great applause: written by the memorable Worthies of their Time, Mr. John Fletcher and Mr. William Shakespeare Gent, print. at London, by Th. Cotes, for John Watersone and are to be sold at the signe of the Crowne, in Paul's Church-Yard 1634.

In der ersten Original-Ausgabe der Werke von Beaumont und Fletcher steht das Stück nicht, dann aber in allen Gesammtausgaben dieser Dramatiker.

Uebersetzungen: nicht bekannt. Eine ausführliche Angabe des Verlaufs der Handlung bringt Friesen, Sh.-Jahrb. I., 165.

9) The Birth of Merlin or The Childe hath found his Father. As it hath been several times Acted with great Applause. Written by William Shakespear and William Rowley. Placere cupio (die Devise des Verlegers). London: Print. by Thomas Johnson for Francis Kirkman and Henry Marsh, and are to be sold at the Princes Arms in Chancery-Lane. 1662.

Abdruck: Delius, Pseudo-Shakespeare'sche Dramen, Elberfeld, 1856. Heft 3. — Tauchnitz.

Uebersetzungen: Tieck (Shakespeare's Vorsch.); Ortlepp; Döring.

---

[1]) *Ulrici*, Shakespeare's dramat. Kunst. 3. Aufl. Leipzig, 1868. III., 83. 91.

D. *Fünf Stücke, die als Werke Shakespeare's in das Register der Buchhändler-Gilde eingetragen wurden.*

10) The history of King Stephen.

11) Duke Humphrey, a Tragedy.

Der Eintrag in das Register erfolgte am 29. Juni 1660; [1]) es ist aber nicht bekannt, ob die beiden Stücke, welche jetzt verloren sind, überhaupt im Druck erschienen. Unter dem Duke Humphrey wird Heinrich VI., Th. 2., vermuthet.

Es existirt ein Verzeichniss von 53 Stücken, welche Mr. Warburtôn vom Heroldsamt in Somerset (nicht Bischof Warburton, der Shakespeare-Editor) gesammelt hatte, darunter „Duke Humphrey von Shakespeare." Am Schluss des Verzeichnisses bedauert der Sammler, dass diese Manuscripte bis auf 3 wieder verloren gegangen, da sie von dem unwissenden Servant verbrannt oder als Torten-Unterlage verbraucht seien. (Tieck, Shakespeare's Vorsch., Theil II., Vorrede S. XLI.)

12) Henry I. and Henry II. by Wm. Shakespeare and Robert Davenport.

In dieser Fassung eingetragen in die Register der Buchhändler-Gilde am 9. September 1653. Die Stücke sollen ebenfalls bei Mr. Warburton zu Grunde gegangen sein.

13) Iphis and Ianthe, or a Marriage without a Man. Comedy.

Unter dem Namen Wm. Shakespeare in die Buchhändler-Register am 29. Juni 1660 eingetragen.

14) The History of Cardenio. A Play by Mr. Fletcher and Shakespeare.

Eingetragen in die Buchhändler-Register am 9. September 1653, wahrscheinlich nie gedruckt. Man hat vermuthet, dass dieses Stück identisch sei mit dem unten erwähnten: The Double Falsehood.

E. *Drei Stücke, in einem Bande befindlich, welcher auf dem Rücken bedruckt ist: „Shakespeare Vol. I."*

a) Mucedorus. b) The merry Devil of Edmonton. c) Fair Emm.

Der äussere Grund ist also die Autorität des Buchbinders, welcher den Titel aufdruckte, wahrscheinlich allerdings veranlasst von dem ersten Besitzer. Das Britische Museum besitzt den Band, welcher zur Bibliothek König Carl's II. gehörte und demnächst Garrick's Eigenthum war.

15) A most pleasant Comedy of Mucedorus, the King's Sonne of Valentia, and Amadine, the King's daughter of Aragon. With many conceits of Mouse. 4. London 1598.

Fernere Ausgaben: 1610. 1613. 1615. 1626. 1631. 1639. Anno 1668 soll eine erneute Ausgabe mit Zusätzen erschienen sein. Eine Abschrift des in der Danziger Stadtbibliothek vorhandenen Exemplars besitzt Professor Dr. Elze.

Uebersetzungen: nicht bekannt.

16) The merry Devil of Edmonton, as it hath been sundry times acted by his Majesties servants at the Globe on the Bankside, print. by A. M. for Francis Falkner 1626.

---

[1]) *Nach Halliwell, Dict.* Old English Plays s. Stephen und Duke Humphrey.

Neuer Abdruck: Hazlitt.
Uebersetzungen: Tieck (Alt-Engl. Th.); Ortlepp; Döring.

17) A pleasant comedy of Fair Emm, the Millers daughter of Manchester, with the love of William the Conqueror. As it was sundrie times publiquely acted in the Citie of London, by the Rt. Hon. the Lord Strange his servants. 4. London print. for John Wright. 1631.

Uebersetzungen: Tieck (Shakespeare's Vorsch.); Döring.

F. Zwei Stücke, bei denen Shakespeare's Autorschaft aus inneren Gründen kaum zweifelhaft sein kann.

a) The first part of the Contention betwixt the Houses of York and Lancaster.
b) The true tragedy of Richard Duke of York.

18) The First Part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey: And the banishment and death of the Duke of Suffolke, and the Tragicall end of the proud Cardinall of Winchester, with the notable Rebellion of Jack Cade: And the Duke of Yorkes first claime unto the Crowne. London, print. by Thomas Creed, for Thomas Millington, and are to be sold at his shop under Saint Peters Church in Cornwall 1594.
2. Aufl. 1600. — 3. Aufl. 1619 mit Shakespeare's Namen.

Neuer Abdruck: Delius, Shakespeare's Werke. K. Henry VI. part 2. S. 7.
Uebersetzungen: nicht bekannt.

19) The true Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the death of the good King Henrie the Sixt, with the whole contention betweene the two Houses of Lancaster and Yorke, as it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his seruants. Print. at London by P. S. for Thomas Millington, and are to be sold at his shoppe vnder Saint Peters Church in Cornwal. 1595.
2. Aufl. 1600. — 3. Aufl. (beide Stücke zusammen als 1. und 2. part) 1619 mit Shakespeare's Namen.

Neuer Abdruck: Delius, King Henry VI. part 3. S. 12.
Uebersetzungen: nicht bekannt.

Ein alter Druck in klein 8° von 1595 wurde 1843 von der Bodleian Library für 130 Pfd. acquirirt, nachdem derselbe 1793 für 5 Pfd. 15 Sh. erworben war bei Versteigerung der Bibliothek des Antiquars Dr. Sam. Pegge, Prebendary of Lichfield.

Beide Stücke (18 und 19) stimmen in Scenenfolge und Dialog so überein mit Henry VI. part 2 und 3, dass sie für nachlässige, verstümmelte Copien dieser Historien, nachgeschrieben während der Darstellung, gehalten werden konnten.

G. Fünf Stücke, die Shakespeare bearbeitete oder benutzte.

a) und b) The I. und II. part of King John.
c) The taming of a Shrew. d) The true Tragedy of Richard III.
e) King Leir and his three daughters.

)) 21) The first and second part of the troublesome Raigne of John King of England. With the Discovery of King Richard Cordelion's base Sonne (Vulgarly named the Bastard Fauconbridge). Also the Death of King John at Swinstead Abbey. As it was (Sundry times) publikely acted by the Queenes Majesties Players in the honourable Cittie of London. 1591.

ebersetzungen: Tieck (Alt-Engl. Th.).

22) A Pleasant Conceited Historie, called The taming of a Shrew. As it was sundry times acted by the Right honorable the Earle of Pembrook his seruants. Print. at London by Peter Short and are to be sold by Cuthbert Burbie, at his shop at the Royall Exchange. 1594.

əuer Abdruck: in The Publications of the Shakespeare Society, und in A Supplement to Dodsley's Old Plays 1853. vol. IV.

əbersetzungen: nicht bekannt.

23) The True Tragedie of Richard the third: Wherein is showne the death of Edward the fourth, with the smothering of the two young Princes in the Tower: With a lamentable ende of Shores wife, an example for all wicked women. And lastly, the coniunction and ioyning of the two noble Houses of Lancaster and Yorke. As it was played by the Queenes Majesties Players. London Print. by Thomas Creede, and are to be sold by William Barley. 1594.

ıbersetzungen: nicht bekannt.

24) The True Chronicle History of King Leir and his three Daughters, Gonorill, Ragan and Cordella (schon 1594 in die Buchhändler-Register eingetragen, wohl auch schon gedruckt, aber nur in der Aufl. von 1605 uns zugekommen — Delius).

ıbersetzungen: Tieck (Alt-Engl. Th.).

Die Aehnlichkeit mit dem Shakespeare'schen Lear beschränkt sich Wesentlichen auf das Freundschaftsverhältniss zwischen dem Könige d Perillus (bei Shakespeare Lear und Kent).

H. Zwei Stücke, bei denen die Frage sich aufwerfen liesse, lcher bekannte Dichter konnte sie schreiben, wenn Shakespeare nicht der Autor war?

a) Arden of Feversham. b) King Edward III.

25) The lamentable and true Tragedie of M. Arden, of Feversham, in Kent, who was Most wickedlye murdered, by the Means of his disloyall and wanton Wyfe, who for the Loue she bare to one Mosbie, hyred two desperat Ruffins, Blackwill and Shagbag, to kill him. Wherein is shewed, The great Malice and Dissimulation of a wicked Woman, the unsatiable desire of filthei lust, and the shamefull End of all Murderers. London 1592.

ıuer Abdruck: Delius, Pseudo-Shakespeare'sche Dramen. Heft 2.

ıbersetzungen: Tieck (Shakespeare's Vorsch.); Döring.

Ulrici bemerkt, dass das Stück erst bei Gelegenheit eines neuen ıdrucks im Jahre 1770 von dem Fevershamer Buchhändler Jacob *n Shakespeare zuge*schrieben sei (a. a. O. S. 88.).

26) The Raigne of King Edward the third: As it hath bin sundrie times plaied about the Citie of London. London, Print. for Cuthbert Burby. 1596.
Neuer Abdruck: Delius, Pseudo-Shakespeare'sche Dramen. Heft 1. — Tauchnitz.
Uebersetzungen: Tieck (4 Sch.); Ortlepp.

I. Drei Stücke, bei denen andre Verfasser mit Wahrscheinlichkeit ermittelt wurden.

a) The Arraignment of Paris. b) George a Green, the pinner of Wakefield. c) The second Maid's Tragedy.

27) The Arraignment of Paris. A Dramatic Pastoral.
Uebersetzungen: nicht bekannt.

Gedruckt (nach A. Dyce) 1581, 4°, mit dem Bemerken, dass es von den Kapellknaben der Königin in deren Gegenwart vorgestellt worden sei. Die Buchhändler Kirkman und Winstanley erklärten das Stück 1660 für eine Arbeit Shakespeare's. Th. Nash aber, der Freund und Zeitgenosse G. Peele's, bezeichnet es ausdrücklich als ein Werk dieses Dichters, und danach nahm es A. Dyce unbedenklich in seine Gesammtausgabe Peele's mit auf.

28) George Green, the pinner of Wakefield. 4. London 1599.
Neuer Abdruck: Dodsley's Old Plays 1825. vol. III. — The Works of R. Greene by A. Dyce.
Uebersetzungen: Tieck (Alt-Engl. Th.); Döring.

Aufgeführt, nach Henslowe's Tagebuch, 1593 von den Schauspielern des Earl of Sussex. Englische und deutsche Kritik nimmt das Stück unbedenklich für R. Greene in Anspruch.

29) The second Maid's Tragedy.

Eingetragen in die Register der Buchhändler-Gilde am 9. September 1653, aber zum Druck gestattet schon am 31. October 1611. Erster Druck: London, 1824. (incorrect — Tieck)
Uebersetzungen: Tieck (Shakespeare's Vorsch.).

Das Manuscript des Stückes ist eines der drei, welche aus der Sammlung Warburton's (conf. 10 und 11) gerettet wurden. Es trug dort die Nummer 49 und die einfache Bezeichnung: „A Play by William Shakspeare". Mit Prüfung eingehender Stücke und Entscheidung über ihre Annahme war seit 1606 Georg Buck betraut. Dieser las das Stück, welches in solchem Maasse seinen Beifall fand, dass er ihm ohne Weiteres den Titel gab: „The second Maidens Tragedy" und auf dem Titel die Worte beischrieb: „A Tragedy indeed". Er wollte das durch sein ganzes Lob zusammenfassen, weil die „Maidens Tragedy" von Fletcher beim Publikum noch im besten Andenken war. Die Aufschrift, welche als Autor zuerst Th. Gough, dann Chapman, endlich Shakespeare nennt, muss aus viel späterer Zeit sein. So Tieck (Shakespeare's Vorsch. II., Vorr. S. XL—XLIII), der hiernächst die nicht unwahrscheinlichen Gründe ausführt, aus denen er das Stück für identisch hält mit Massinger's Tragödie „The Tyrant", welche auf der Bühne längere Zeit gefiel. Scenische Aehnlichkeiten mit Romeo und Julie sind unverkennbar in der Gruftscene.

K. Vier Stücke, welche ziemlich willkürlich Shakespeare zugeschrieben wurden.

a) The double Falsehood. b) Satiro-Mastix. c) Wily beguiled. d) The murder of Mr. Sanders.

30) The double Falsehood or the distrest Lovers, a play written originally by Shakspere and revised by Theobald. 8. London, 1728. 1767.

Friesen bemerkt: „Das Stück findet sich angegeben in Sillig's Shakespeare-Katalog S. 33. Nach Biographia Dramatica by David Erskine Baker and Isaac Reed, hielt es Dr. Farmer für eine Arbeit Shirley's, wenigstens nicht älter als dieser. Malone wollte es Massinger zuschreiben; Niemand aber mochte mit Theobald an Shakespeare glauben. Der Stoff soll aus einer der Novellen im Don Quixote entnommen sein. (Wohl „Die Neugierigen" — nach Tieck's Uebersetzung.) Dass das Buch Ben Jonson nicht unbekannt war, ergiebt sich aus seiner Komödie: „Every man in his humour". Ob es aber Shakespeare kannte?"

31) Satiro-Mastix, or the untrussing of the humorous Poet. Gedruckt 1602, 4°.

Im „Hamburger Literaturblatt" 1856, num. 79 wird das Stück nebst den meisten vorstehenden Dramen als ein zweifelhaftes Werk Shakespeare's von Wilhelm Bernhardi bezeichnet. Die Biographia Dramatica, gestützt auf Hawkins (Origin of the English Drama), schreibt es Thomas Decker zu. Es ist eine Replik auf Ben Jonson's „Poetaster", worin Decker unter dem Namen Crispinus arg mitgenommen war. In den Jahren 1602, 1604 sollen 4 Ausgaben davon erschienen sein.

32) A pleasant comedy of Wily beguiled. The chief Actors be these: A poore Scholler, a riche Foole, and a Knave at a Shifte. 1606. 4°.

33) The tragical and lamentable murder of Master G. Sanders of London, Merchant, near Shooters-Hill, consented to by his own wife.

Beide Dramen werden im Hamburger Literaturblatt loc. cit. (conf. num. 31) von Wilhelm Bernhardi ebenfalls als zweifelhafte Werke Shakespeare's aufgeführt.

Ob und inwieweit Shakespeare bei der Autorschaft dieser Stücke betheiligt war — als Verfasser oder Mitverfasser, als Umarbeiter oder Ueberarbeiter? Die Frage ist der Gegenstand ewiger Fehde unter den Shakespeare-Gelehrten sowohl jenseits wie diesseits des Kanals. Mit vornehmer Geringschätzung sieht einer auf den andern herab, während Beide nicht etwa in Kleinigkeiten differiren, sondern auf Standpunkten stehen, welche sich diametral entgegengesetzt sind. Nur bei dem Pericles (4) herrscht über Shakespeare's Betheiligung ziemlich Einstimmigkeit, welche allerdings wieder zerfällt, sobald sich's um das „Inwieweit?" handelt. Bei The I. Part of the Contention und The true Tragedy (18. 19.) ist die deutsche Kritik zweifellos über Shakespeare's Autorschaft, die englische Kritik dagegen schwankt durch alle Phasen — vom vollsten Glauben bis zum unbedingten Ableugnen. Diess nur beispielsweise, da für erschöpfende kritische *Behandlung hier der Raum* fehlt. Was den dramatischen und poetischen

Werth der drei und dreissig Stücke betrifft, so findet sich darunter nicht minder entschieden Bedeutsames als gänzlich Bedeutungsloses.

Der Antrag, im Anschluss an die revidirte Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung eine Auswahl dieser Stücke zu bringen, wurde vom Gesellschafts-Vorstande vertagt; sollte demselben später noch stattgegeben werden, dann würde die Einleitung zu dem Nachtrag der Ort sein, wo alle diese kritischen Fragen — soweit das möglich — zum Austrag zu bringen wären.

Gisbert Frhr. Vincke.

Zum Sturm I, 2.

Um in Ariels Liede vollständige Gleichmässigkeit herzustellen, ist nicht allein, wie bereits geschehen, das Hundegebell und das Glockengeläut, sondern auch der Hahnenruf aus dem Context in die Bühnenweisung zu verweisen, so dass „Cry" als gleichbedeutend mit „Burthen" aufzufassen ist. Die Weisung „Burthen dispersedly" gehört auch nicht vor die Worte „Hark, hark!" (wie die Globe Edition unrichtig hat), sondern vor „Bow-wow". Die erste Strophe ist danach folgendermassen zu drucken:

Come unto these yellow sands,
And then take hands:
Courtsied when you have and kiss'd, —
The wild waves whist, —
Foot it featly here and there;
And, sweet sprites, the burthen bear.
Hark, hark!
[*Burthen dispersedly:* Bow-wow.
The watch-dogs bark! [Bow-wow.
Hark, hark! I hear
The strain of strutting chanticleer.
[*Cry:* Cock-a-diddle-dow.

Das abweichende Cock-a-diddle-dow der Folio statt des gewöhnlichen Cock-a-doodle-do verdankt seinen Ursprung vielleicht der irrigen Ansicht des Setzers, dass ein Reim zwischen „dow" und „Bow-wow" beabsichtigt sei; diddle st. doodle wird dadurch allerdings nicht erklärt.

Am Schluss derselben Scene spricht Miranda zu Ferdinand:

Be of comfort;
My father's of a better nature, sir,
Than he appears by speech: this is unwonted
Which now came from him.

Das würde bedeuten, dass Prospero durch seine Reden stets einen ungünstigern Eindruck mache, als durch seine Handlungen, was doch keineswegs der Fall ist. Vielmehr ist es nur die Eine, eben geführte Rede, die ihn anscheinend in einem nachtheiligen Lichte zeigt, und diese ist, wie Miranda entschuldigend hervorhebt, eine ganz ungewohnte. Es scheint also, dass wir zu schreiben haben:

My father's of a better nature, sir,
Than he appears *by's* speech: &c.

K. E.

Shakespeare-Bibliographie

April 1871 bis Ende 1872.

(Nebst Nachträgen zur Bibliographie in Band I., II., III., V., VI. des Jahrbuches.)

Zusammengestellt von **Albert Cohn.**

I. ENGLAND und AMERIKA.

a. Texte.

Complete Works. With Introductions, Original and Selected, and a Life of the Poet. By H. N. Hudson. New and revised edition. 11 vols. 12mo. Boston, Noyes, Holmes & Co., 1871.

(The same edition has been published with illustrations.)

Complete Works. Edited by H. G. Bell. New edition. 6 vols. 12mo. New York, Appleton & Co., 1871.

Dramatic Works. With copious glossarial notes and a biographical notice by Robert Inglis. Six Steel Engravings. 8vo. min. London and Edinburgh, Gall & Inglis (1871). Pp. VIII—944. (An „expurgated" edition.)

Hudson's School Shakespeare. Plays of Shakespeare, selected and prepared for Use in Schools, etc. With Introd. and Notes by Henry Hudson. Second Series. 12mo. Boston, Mass., Ginn brothers, 1871. Pp. 678.

Select Plays. Hamlet, Prince of Denmark. Edited, with Preface and Notes, by W. G. Clark and W. A. Wright. (Clarendon Press Series) 12mo. London, Macmillan & Co., 1872. Pp. 250.

Select Plays. Rugby Edition (for the use of Rugby School.) As You Like It. Edited by Charles E. Moberly. 12mo. Rugby, Billington, 1872. Pp. 108.

— Macbeth. Edited by Charles E. Moberly. 12mo. Rugby, Billington, 1872. Pp. 102.

SELECT PLAYS. Rugby Edit. Coriolanus, ed. by R. Whitelaw. 12mo. Rugby, Billington, 1872. Pp. XVI—158.

— Tragedy of King Lear. 12mo. Rugby, Billington, 1871. Pp. 146.

PLAYS. Abridged and revised for the use of Girls. By Rosa Baughan. 2 vols. 8vo. London, T. J. Allmann. 1863—69.

PLAYS. Abridged for Girls, by Rosa Baughan. 8vo. London, Washbourne, 1871.

COMEDY OF ERRORS. With Notes Critical and Explanatory. Adapted for Scholastic or Private Study, and for those qualifying for University or Government Examinations. By John Hunter. 12mo. London, Longmans & Co. 1873. VII—77.

Tragedy of CYMBELINE. With Notes, Critical and Explanatory, adapted for Schools and for Private Study, by John Hunter. 12mo. London, Longmans, 1872. Pp. 154.

Comedy of THE TWO GENTLEMAN OF VERONA. With Notes Critical and Explanatory. Adapted for Scholastic or Private Study, and for those qualifying for University or Government Examinations. By John Hunter. 12mo. London, Longmans & Co., 1873. Pp. VII—93.

KING HENRY V. With Explanatory and Illustrative Notes, and numerous extracts upon which the History of the Play is founded, by John Hunter. 12mo. London, Longmans, 1871 Pp. 148.

KING HENRY VI., PART I. With Notes Critical and Explanatory. Adapted for Scholastic or Private Study. By John Hunter. 12mo. London, Longmans & Co., 1873. Pp. (IV)—112.

KING HENRY VI., PART II. With Notes Critical and Explanatory. Adapted for Scholastic or Private Study. By John Hunter. 12mo. London, Longmans & Co., 1873. Pp. (II)—124.

HENRY THE EIGHTH. With Introductory Remarks, and Critical and Explanatory Notes, by John Hunter. New edition. 12mo. London, Longmans, 1872. Pp. 132.

Comedy of MEASURE FOR MEASURE. With Notes Critical and Explanatory. Adapted for Scholastic or Private Study, and for those qualifying for University or Government Examinations. By John Hunter. 12mo. London, Longmans & Co., 1873. Pp. VIII—110.

Comedy of THE MERCHANT OF VENICE. Edited with Notes, by William J. Rolfe. Illustrated. 16mo. New York, Harper Brothers, 1871.

Comedy of THE TEMPEST. Edited with Notes, by William J. Rolfe. Illustrated. 16mo. New York, Harper Brothers. 1871. Pp. 148.

THE TEMPEST. Edited with Glossarial and Explanatory Notes, by Rev. J. M. Jephson. 2nd Edition. 18mo. London, Macmillan, 1871. Pp. 126.

Play of TROILUS AND CRESSIDA. With Notes, Critical and Explanatory, adapted for Scholastic and Private Study, and for those qualifying

University or Government Examinations. By John Hunter. 12mo. ıdon, Longmans, 1872. Pp. 154.

Comedy of A WINTER's TALE. With Notes Critical and Explana·y, by John Hunter. 12mo. London, Longmans, 1872. Pp. 126.

MERCHANT OF VENICE, facsimiled from the Edition by J. R. for ıomas Heyes in 1600. 4to. London, 1870.

RICHARD THE SECOND, facsimiled from the Edition of 1598. 4to. ., 1869.

FIRST PART OF KING HENRY THE FOURTH, facsimiled from the Edition ſ 1608. 4to. L., 1870.

KING HENRY THE FIFTH, facsimiled from the Edition of 1608. 4to. ., 1870.

KING RICHARD THE THIRD, facsimiled from the Edition of 1612. 4to. , 1871.

LOVE's LABOUR's LOST, facsimiled from the Edition of 1598. 4to. , 1869.

ROMEO AND JULIET, facsimiled from the Edition for John Smethwicke, ithout date. 4to. L., 1868.

Die 7 obigen Facsimiles wurden von J. O. Halliwell besorgt. Im Ganzen sind jetzt 44 Quartausgaben erschienen (s. die Bibliographie im „Jahrbuch" I, II, III, V) — leider nur in 31 Exemplaren gedruckt und daher nur wenigen Forschern zugänglich.

The Songs of Shakspere. Selected from his Poems and Plays. lustrated. (Ed. by J. B.) Squ. 12mo. London, Virtue & Co., 1872. p. VI—188.

b. Shakespeariana.

ADDIS, JOHN. „Fortune": Chaucer and Shakespeare.
Notes & Qu. 1872, No. 226, Apr. 27, p. 339.

ADDIS, JOHN. Merry Wives of Windsor, Act I, sc. 1. „Past the ar-eires".
Notes & Qu. 1872, No. 232, June 8, p. 462.

ADDIS, JOHN. (Sympathy = Equality in Shakespeare.)
Notes & Qu. 1872, No. 236, July 6, p. 16.

ADDIS, JOHN. „I know a Hawk from a Handsaw" (Hamlet, Act sc. 2).
Notes & Qu. 1872, No. 238, July 20, p. 57. — Ib. No. 242, Aug. 17., p. 135, by C. Chattock — Ib. No. 245, Sept. 7., p. 195, by John Addis — Ib. No. 248, Sept. 28., p. 262, by C. Chattock — Ib. No. 254, Nov. 9., p. 375, by John Addis — Ib. No. 257, Nov. 30., p. 425, by J. A. Picton.

B., G. A. Othello, Act III, sc. 4 „That handkerchief did an ·yptian" etc.
Notes & Qu. 1872, No. 228, May 11, p. 389.

BAYNES, PROF. New Shaksperian Interpretations.
Edinburgh Review, 1872, October.

BEEVER, SUSANNA. A Book of Reference to Remarkable Passages in Shakespeare, with a separate Index to each Play. 12mo. London, Bull & Co., 1871. Pp. 188. (Unvollständig im Jahrbuch VI, p. 374.)

BLADES, WILLIAM. Shakspere and Typography; being an Attempt to show Shakspere's Personal Connection with, and Technical Knowledge of the Art of Printing: also, some Remarks upon some common Typographical Errors, with especial Reference to the Text of Shakspere. 8vo. London, Trübner & Co., 1872.

The same subject seems to have been treated before by an anonymous writer in the „Scottish Typographical Circular" for August 2, 1862.

BLADES, WILLIAM. Common Typographical Errors, with especial Reference to the Text of Shakespeare.
Athenæum, No. 2309, Jan. 27, 1872, p. 114.

BROWNE, C. ELLIOT. Shakespeare Portrait, etc.

Notes & Qu. 1871, No. 184, July 8, p. 29. — Ib. No. 187, July 29, p. 92, by I. Hain Friswell.

C., J. C. M. Romeo and Juliet, Act III, sc. 2 „That runaway's eyes may wink".
Athenæum, No. 2341, Sept. 7, 1872, p. 316.

Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Elizabeth, 1591—1594, preserved in Her Majesty's Public Record Office. Edited by Mary Anne Green. 8vo. London, Longman & Co., 1870.

„One name occurs in the volume which is ever of paramount interest, — that of „Shackspere" or „Shackespere." Mr. John Shackespere, of Stratford-on-Avon, is „presented," for not coming to church. Mr. Shackspere's excuse is, that he stands in fear of process of debt. Two of his neighbours, absentees from divine service, like himself, plead the same excuse; and their names are full of Shaksperean echoes: they are William Fluellin and George Bardolfe. Some others of the illustriously named family are among those who have „conformed or promised conformity, or are content to have conformed with men learned and well-affected in religion, . . . to be resolved of such doubts as make them forbear coming to church." Among those who have conformed or promised conformity are Christopher Shackspere and his wife, of Packwood parish; and, in Edgbaston parish, we have a conformist with the name of him who first played Hamlet and Richard, namely, (John) Burbage." — Athenæum.

CHARNOCK, R. S. King John, Act III, sc. 1. „Is cold in amity, and *painted* peace". — K. Henry V., Act I, sc. 2. „And show my *sail* of greatness".

Notes & Qu. 1871, No. 194, Sept. 16, p. 220. and ibid. No. 201, Nov. 4, p. 384, by J. Beale, No. 207, Dec. 16, p. 504, by F. R. and „Crowdown", ibid. No. 215, Febr. 10, p. 128, by J. Beale.

CORSON, HIRAM. (On the forms of language used by Shakespeare in expressing various attitudes of the mind and the sensibilities.) An *article* headed „Prose and Rime".
The Cornell Era, Vol. V, No. 5, Octob. 11, 1872.

Cunningham, F. Euripides and Shakespeare.

Athenæum, No. 2316, March 16, 1872, p. 1346.

Dalgleish, W. S. The Shakspeare - Reader, Book 2, 3 (Schluss). ²mo. London, Nelson, 1871.

Donne, C. E. An Essay on the Play of „Arden of Feversham,“ ing the substance of a Paper read at a meeting of the Kent Archæogical Society, held at Faversham, in July 1872. 8vo. London, J. R. nith, 1872.

Ellis, Alex. J. The Pronunciation of Shakespeare's name.

Athenæum, No. 2338, Aug. 17, 1872, p. 207.

Elze, K. Two Passages in Timon of Athens (Vide Bibliographie Bd. VI, p. 378).

Notes & Qu. 1871, No. 173, April 22, p. 350. — Ib. No. 178, May 27, p. 465, a reply by A. H.

F., F. J. „Cry Havock“: Julius Cæsar.

Notes & Qu. 1872, No. 232, June 8, p. 463. — Ib. No. 235, June 29, p. 545, by John Addis.

Furnivall, F. J. Shakepeare's Goods and Chattels.

Athenæum, No. 2310, Febr. 3, 1872, p. 146.

Furnivall, F. J. Coriolanus, Act III, sc. 2 „unbarbed sconce“.

Notes & Qu. 1872, No. 256, Nov. 23, p. 408.

G., J. A. Cymbeline, Act I, sc. 2 „But he does *buy my injuries*“.

Notes & Qu. 1871, No. 189, Aug. 12, p. 123, and ibid. No. 192, Sept. 2, p. 197, by J. Beale.

Green, C. F. Shakspeare's Crab Tree, with its Legend. 8vo. ndon, (1869).

Gregg, Tresham D. Queen Elizabeth; or, the Origin of Shakeeare: a Drama in Five Acts, after the Elizabethan Model. London cintosh & Co., 1872.

See Athenæum, No. 2343, Sept. 21, 1872, p. 378.

H., J. Plato and Shakspeare.

Athenæum, No. 2299, Nov. 18, 1871, p. 665.

Hall. Shaksperean Fly-leaves and Jottings. A new and enlarged lition. 8vo. London, 1871.

Halliwell, J. O. A Catalogue of a small portion of the Engraigs and Drawings illustrative of the life of Shakespeare, preserved in Collection formed by J. O. Halliwell, at No. 11, Tregunter Road, ndon. Printed for Private Reference. For Presents only. 4to. 1868. . 92. (Unvollständig in Bd. III, p. 384.)

Halliwell, J. O. „Mr. H. has had the good fortune to discover dence that Shakspeare acted on two occasions before Queen Elizabeth, the year 1594, in company with Kemp and Burbage, all three being scribed as „Servants to the Lord Chamberlain“.

See Athenæum, No. 2270, April 29, 1871, p. 528.

Halliwell. „The researches of Mr. Halliwell have added one more the *scanty collection* of known facts in the life of our national poet.

It appears that, by order of James the First, Shakespeare and his „fellows" attended, on the Spanish ambassador at Somerset House for upwards of a fortnight in August, 1604."

Athenæum, No. 2280, July 8, 1871, p. 51. See Walter Thornbury, The latest Shakspearean Discovery: Notes & Qu. 1871, No. 191, p. 159, and Ib. No. 192, p. 195, a reply by Mr. Halliwell.

INGLEBY, C. On Different Words and Phrases occurring in the Works of Shakespeare.

Read at the Roy. Society of Literature, Novemb. 27, 1872.

THE JACKSON MANUSCRIPT (presented by Mr. Halliwell to the University of Edinburgh, containing references to Shakespeare and some verses attributed to him. See Collier's History of Dram. Poetry, 1831, III. 276.)

Athenæum, No. 2314, March 2, 1872, p. 273.

KENNEDY, H. A. Shakespeare: Contemporary Criticism.

Notes & Qu. 1872, No. 221, March 23, p. 237. — Ibid. No. 223, Apr. 6, p. 282, an article on the same subject by Lewis Serjeant and another by John Addis. — Ib. No. 225, Apr. 20, p. 329, a reply by Mr. Kennedy.

LATHAM, R. G. Two Dissertations on the Hamlet of Saxo Grammaticus aud of Shakespear. — I. The Historical Personality of Hamlet. II. The Relation of the „Hamlet" of Shakespear to the German Play „Prinz Hamlet aus Dänemark", etc. 8vo. London, Williams & Norgate, 1872. Title, Pp. 149 and 1 p. Errata.

From the Transactions of the Royal Society of Literature, Vol. X. New Series.

LATHAM, R. G. On the Pyrrhus and Hecuba in „Hamlet".

Athenæum, No. 2296, Oct. 28, 1871, p. 561.

L(ATHAM), R. G. On Fortinbras as a Name; and on the two Bearers of it in Shakespeare's „Hamlet".

Athenæum, No. 2335, July 27, 1872, p. 114.

King Lear, or the Undutiful Children. A Tale in twelve Chapters. 16mo. London, Bull & Co., 1871. Pp. 60.

M., R. M. Shakespeare and Arden (a reply to Mr. Nichols — v. Jahrbuch, VI, p. 379).

Notes & Qu. 1871, No. 184, July 8, p. 37.

M., W. T. Shakespeare and the Dog.

Notes & Qu. 1872, No. 239, July 27, p. 69. — Ibid. No. 242, Aug. 17, p. 135, by George R. Jesse. — Ib. No. 246, Sept. 14, p. 211, by A. B. Middleton.

Mc GRATH. The Earliest Notice of Shakespeare as a Poet (by Richard Carew of Antony in his „Excellency of the English Tongue" circa 1590 in a MS. tract in the British Museum, printed in Camden's „Remaines," 1614).

Athenæum, No. 2276, June 10, 1871, p. 732. — See also Ibid. No. 2274, May 27, 1871, p. 656, and 2277, June 17, pag. 762, notices by Mr. Edw. Scott. — Ib. No. 2279, July 1, 1871, p. 21, by Mr. Mc Grath. — The Publisher's Circular, July 1, 1871, p. 400, signed A. H. Gent.

MALAM, JOHN. Shakspere's Marriage (Picture of).

Notes & Qu. 1872, No. 243, Aug. 24, p. 143. Ibid. No. 246, Sept. 14, p. 214, by T. Macgrath. — Ibid. No. 249, Oct. 5, p. 278, by H. W. Holder. — Ibid. No. 251, Oct. 19, p. 320, by „The Ex-Editor" (Mr. W. J. Thoms). — Ib. No. 252, Oct. 26, p. 334, by H. W. Holder. — Ib. No. 253, Nov. 2, p. 355, by John Malam.

MAYHEW, A. L. (Surname corruption of Jacquespierre).

Notes & Qu. 1872, No. 261, Dec. 28, p. 516.

MEADOWS, ARTHUR. Hamlet: an Essay. 8vo. Edinburgh, Maclachlan, 371. Pp. 32.

MULLINS, J. D. Catalogue of the Shakespeare Memorial Library. irst Part. English Editions of Shakespeare's Works. 8vo. Birmingham, ·inted by Josiah Allen, 1872. Pp. IV.—39 and 14 pages of „books lded since the body of the catalogue was printed".

N. Titus Andronicus (its performance).

Notes & Qu. 1872, No. 237 July 13, p. 35. — Ib. No. 242, Aug. 17, p. 132, by J. J. Steahan. — Ib. No. 254, Nov. 9, p. 373, by C. H. Stephenson.

NEIL, S. Shakespeare's Home described, illustrated by Fairholt. 2mo. Warwick, 1871.

NICHOLSON, BRINSLEY. Three explanations and two probable opinions Antony and Cleopatra Act IV., sc. 9 „Drums *demurely* wake". — Vinter's Tale, Act II., sc. 1 „I'll keep my *stables*" – Hamlet, Act II., . 2 „Whose lungs are *tickled* o' the sear", Act V., sc. 1 „Get thee Yaughan". — Merry Wives of Windsor, Act I., sc. 2 „And being *up*, sir".)

Notes & Qu. 1871, No. 185, July 15, p. 41, No. 186, July 22, p. 62, No. 187, July 29, p. 81.

NICHOLSON, B. Shakespeare's French: King Henry V., Act III., sc. 7.

Notes & Qu. 1872, No. 222, March 20, p. 259.

OAKLEY, I. H. J. Shakespeare's Cliff at Dover (King Lear, ct IV., sc. 6).

Notes & Qu. 1872, No. 259, Dec. 14, p. 468.

PELAGIUS (pseud.). All's Well that Ends Well, Act II., sc. 3 „Great eas have dried".

Notes & Qu. 1872, No. 226, Apr. 27, p. 339.

PICTON, J. A. (Shakespeare's Knowledge of building.)

Notes & Qu. 1872, No. 257, Nov. 30, p. 425.

PIGOT JUN., JOHN. The Spelling of Shakespeare's Name.

Athenæum, No. 2337, Aug. 10, 1872, p. 178.

PROWETT, C. G. Printer's Errors: Shakespeare (All's Well that nds Well, Act I., sc. 1 „A *mother* and a mistress" — Comedy of rrors, Act II., sc. 2 „She *moves* me for her theme" — Antony and leopatra, Act II., sc. 1 „Salt Cleopatra, soften thy *wand* lip", — amlet, Act I., sc. 4 „The *swaggering* upspring".)

Notes & Qu. 1871, No. 185, July 15, p. 51.

Rushton, William Lowes. Shakespeare's Euphuism (Illustrations of passages in Shakespeare from Lilly's „Euphues"). 8vo. min. London, Longmans, 1871. Pp. (IV.) 107.

Rushton, W. L. Winter's Tale, Act IV., sc. 3 „Gods haue taken Shapes of Beasts".

Notes & Qu. 1872, No. 219, March 9, p. 197.

Rushton, W. L. Richard II., Act IV., sc. 1 „Stand on sympathy".

Notes & Qu. 1872, No. 232, June 8, p. 462.

Rushton, W. L. The Death of Count Melun (K. John, Act IV., sc. 4 — illustrated from Lyly's Euphues).

Notes & Qu. 1872, No. 237, July 13, p. 28.

Rushton, W. L. Measure for Measure, Act I., sc. 4 „*Tongue far from Heart*". — Love's Labour's Lost, Act II., sc. 1 „margent did coate".

Notes & Qu. 1872, No. 245, Sept. 7, p. 183 und 184.

Rushton, W. L. King Lear, Act IV., sc. 6 „they cannot *touch me for coining*".

Notes & Qu. 1872, No. 248, Sept. 28, p. 246.

Rushton, W. L. (Passages from K. John, K. Henry IV., Part I., Macbeth, illustrated from Spenser's *Fairie Queene*, the *Doctor and Student*, Lyly's *Euphues.)*

Notes & Qu. 1872, No. 250, Oct. 12, p. 291.

Rushton, W. L. Antony and Cleopatra, Act I., sc. 2, sc. 4 „present pleasure" — Hamlet, Act I., sc. 2 „More than kin" etc. Macbeth, Act II., sc. 3 „the near in blood" etc.

Notes & Qu. 1872, No. 252, Oct. 26, p. 330—31.

Rushton, W. L. (Passages in Merchant of Venice, Richard III, Macbeth, K. Henry IV., Part. I., Twelfth Night, Taming of the Shrew, illustrated, from the *Arte of Poesie* of Puttenham, Spenser's *Fairie Queene*, the *Toxophilus* of Ascham, Holinshed's *Conquest of Ireland*, Lyly's *Euphues.)*

Notes & Qu. 1872, No. 254, Nov. 9, p. 369.

Rushton, W. L. (Passages in Hamlet, K. Henry IV., Part I., K. Henry VI., Part I., Love's Labour's Lost, Twelfth Night, illustrated from the *Toxophilus* of Ascham, the *Euphues* of Lyly, the *Woman in the Moone* of Lyly, the *Arte of Poesie* of Puttenham, and Coke's *Reports.)*

Notes & Qu. 1872, No. 259, Dec. 14, p. 467—68.

Rushton, W. L. „Outward Favour and Inward Motion". — „Giving Aim".

Notes & Qu. 1872, No. 261, Dec. 28, p. 515.

Rushton, W. L. (Passages in Hamlet, K. Henry V., Julius Cæsar, K. John, Two Gentlemen of Verona, illustrated from the *Euphues* of Lyly, and the *Toxophilus* of Ascham.)

Notes & Qu. 1872, No. 261, Dec. 28, p. 515.

The School of Shakespeare. Edited by R. Simpson. No. I. A Larum for London or The Seige of Antwerp. Together with The Spoyle of *Antwerpe*. By George Gascoyne. 12mo. London, Longmans, Green & Co., *1872*. Pp. VII.—79.

he arguments put forth by Mr. Simpson in his „Introduction" go far to prove that *„the Alarum for London"* was written on the foundation of a tract of Gascoigne's, by Marston as the journeyman, under the direction and with the help of Shakespeare as manager and controller.

The above is the first part of an intended Series of old plays, the plan of which is explained as follows by Mr. Simpson: „Under the title of *The School of Shakespeare* may be included all those plays which were acted by the Lord Chamberlain's (afterwards the King's) company during Shakespeare's connection with it, and other plays, acted by other Companies, which have been assigned to him by tradition, or with which there are plausible grounds for connecting him. Of these plays it is proposed to reprint those which are not to be found in the collected works of the Old dramatists, or in the usual miscellaneous collections, such as Dodsley and Hawkins." — It is to be hoped that the care and ability displayed by Mr. Simpson in editing the first play of the Series, will be attended by a sufficient success to ensure a speedy progress of this useful undertaking.

Selkirk, J. B. Bible Truths; with Shaksperian Parallels. Third tion. With Illustrative Notes. 8vo. London, Hodder & Stoughton, 1872.

Shakspeare Gems. By the Author of „The Book of Familiar otations". 12mo. London, Routledge, 1872. Pp. 340.

Shakespeare Here and There in England. 8vo. London, J. R. ith, 1871.

Simpson, Richard. Are there any extant MSS. in Shakespeare's ndwriting?

otes & Qu. 1871, No. 183, July 1, p. 1—3. — Ib. 1872, No. 247, Sept. 21, p. 227—28, by James Spedding.

Soyres, John de. Hamlet, Act V., sc. 1 „Woo't drink up *eisel?*"

otes & Qu. 1872, No. 241, Aug. 10, p. 108. — Ib. No. 243, Aug. 24, p. 150—51, by H. S. Skipton. — Ib. No. 247, Sept. 21, p. 229, by „Hermentrude" and Sparks H. Williams. — Ib. No. 249, Oct. 5, p. 282, by John Kershaw. — Ib. No. 253, p. 356, signed CCCXI.

Staunton, H. Unsuspected Corruptions of Shakespeare's Text acbeth, The Tempest, Measure for Measure.)

thenæum 1872, No. 2347, Oct. 19, p. 497. No. 2349, Nov. 2, p 561. No. 2351, Nov. 16., p. 635. No. 2352, Nov. 23, p. 666. No. 2355, Dec. 14, p. 768. No. 2357, Dec. 28, p 866. — A reply by Mary Cowden Clarke, ibid. No. 2349, Nov. 2, p. 562.

T., D. C. Macbeth, Act III., sc. 4 „If trembling I *inhabit* then" ; III., sc. 6 „Men must not walk too late".

otes & Qu. 1872, No. 242, Aug. 17, p. 125. — Ib. No. 245, Sept. 7., p. 196, by John Addis and C. A. W.

T., O. W. Macbeth, Act IV., sc. 3 „He has no children".

Notes & Qu. 1871, No. 207, Dec. 16, p. 503.

T., W. Was Shakspeare a Lawyer? being a Selection of Passages m Measure for Measure. 8vo. London, Longmans, 1871.

T., W. M. Comedy of Errors, Act I., sc. 1, a passage taken from osto's „I Suppositi".

Notes & Qu. 1871, No. 194, Sept. 16, p. 220.

Thimm, Franz. Shakspeariana from 1564 to 1864. Second Edition pplement) containing the Literature from 1864 to 1871. 8vo. London, Thimm, *1872. Pp. (VIII.)* X. and 88—118.

THORNBURY, WALTER. Shakespeare's Rosencrantz.
Notes & Qu. 1871, No. 188, Aug. 5, p. 105.

THORNBURY, WALTER. Did Shakespeare ever read „Don Quixote"? Notes & Qu. 1871, No. 193, Sept. 9, p. 201. — *See* ibid. No. 197, Oct. 7, p. 295, a reply by J. Henry Shorthouse, and another by H. E. Watts. — Ibid. No. 204, Nov. 25, p. 444 an answer by W. Thornbury.

OTHELLO, le Maure de Venise: tragédie de Shakespeare traduite en vers français, par le Chevalier de Chatelain. 8vo. min. London, Lacy, 1871.

II. DEUTSCHLAND.

a. Texte und Uebersetzungen.

WERKE (Original-Text mit deutschen Einleitungen und Noten). Herausgegeben und erklärt von Nicolaus Delius. Neue Ausgabe. II. Band. Lief. 8—16. (Schluss). 8vo. Elberfeld, R. L. Friederichs, 1871—72.

DRAMEN. No. 32, 33. 16mo. Leipzig, Reclam, 1871.
No. 32. Die Komödie der Irrungen. Lustspiel in 5 Aufz. Uebersetzt von K. Simrock. Pp. 55.
No. 33. Timon von Athen. Trauerspiel. Uebersetzt von Ernst Ortlepp. Pp. 78.
Bilden No. 273 und 308 der „Universal-Bibliothek".

DRAMATISCHE WERKE, nach der Uebersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici, herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Elfter und zwölfter Band (Schluss). 8vo. Berlin, Georg Reimer, 1871. Pp. 497 und 466.

Inhalt: Elfter Band. König Lear. Uebersetzt von L. Tieck. Bearbeitet, eingeleitet und erläutert von A. Schmidt. — Troilus und Cressida und Ende gut, Alles gut. Uebersetzt, eingeleitet und erläutert von W. A. B. Hertzberg. —
Zwölfter Band. Othello. Uebersetzt von L. Tieck. Bearbeitet, eingeleitet und erläutert von A. Schmidt. — Macbeth. Uebersetzt, eingeleitet und erläutert von F. A. Leo. — Cymbelin. Uebersetzt, eingeleitet und erläutert von W. A. B Hertzberg.

DRAMATISCHE WERKE. Uebersetzt von Friedr. Bodenstedt, Ferd. Freiligrath, Otto Gildemeister, Paul Heyse, Hermann Kurz, Adolf Wilbrandt u. a. Nach der Text-Revision und unter Mitwirkung von Nic. Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Herausgegeben von Friedr. Bodenstedt. Bdchn. 30—38 (Schluss). 8vo. Leipzig, Brockhaus, 171—72.

Bdchn. 30. Das Wintermärchen. Uebersetzt von Otto Gildemeister. Pp. XII.—117.

Bdchn. 31. Perikles, Fürst von Tyrus. Uebersetzt von Nicol. Delius. Pp. XII.—98.
— 32. Julius Cæsar. Uebersetzt von Otto Gildemeister. Pp. X.—111.
— 33. Maass für Maass. Uebersetzt von Friedr. Bodenstedt. Pp. X.—113.
— 34. Ende gut, Alles gut. Uebersetzt von Geo. Herwegh. Pp. XII.—116.
— 35. Cymbelin. Uebersetzt von Otto Gildemeister. Pp. XII.—137.
— 36. Troilus und Cressida. Uebersetzt von Geo. Herwegh. Pp. VII.—144.
— 37. Wie es euch gefällt. Uebersetzt von Geo. Herwegh. Pp. VIII.—109.
— 38. William Shakespeare. Ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen. Von Friedr. Bodenstedt. Pp. IV.—170.

Complet erschien die Ausgabe jetzt als „2. Auflage" in 9 Bänden, 8vo. Leipzig, Brockhaus, 1873 (1872). Pp. LXXIV.—537; L.—517; LV.—534; XLVII.—455; LIX.—469; LXII.—428; XLIX.—497; XLV.—510; XLVI.—556.

König Heinrich VI. Erster, zweiter, dritter Theil. Deutsch von Heinrich Viehoff. Pp. 114, 118, 126.

Shakespeare's Leben und Werke. Von Rud. Genée. Pp. 408.

Die obigen beiden Stücke bilden Lieff. 135, 136, 137, 140, 141 der „Bibliothek Ausländischer Klassiker". 8vo. Hildburghausen, Bibl. Institut, 1871—72. — Die Ausgabe ist längst complet, vide Jahrbuch, Band V., p. 391. Zuerst erschien sie unter dem Titel „Shakespeare in deutscher Uebersetzung" dann unter dem Titel „Shakespeare's Dramatische Werke und Sonette in neuen Original-Uebersetzungen von F. Dingelstedt, W. Jordan, L. Seeger" etc. 10 Bde. 1867.

Dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Vilhelm Oechelhäuser. Bd. V.—XII. kl. 8vo. Berlin, A. Asher & Co. Dessau, Druck der H. Heybruch'schen Hofbuchdruckerei), 1871—72.

Inhalt: Fünfter Band. König Richard der Zweite. Pp. 126.
Sechster Band. Ein Sommernachtstraum. Pp. 109.
Siebenter Band. König Lear. Pp. 157.
Achter Band. Die Zähmung der Widerspänstigen. Pp. 101.
Neunter Band. König Heinrich der Vierte. Erster Theil. Pp. 137.
Zehnter Band. König Heinrich der Vierte. Zweiter Theil. Pp. 150.
Elfter Band. König Heinrich der Fünfte. Pp. 120.
Zwölfter Band. Die lustigen Weiber von Windsor. Pp. 143.

Werke. Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel und Ludw. Tieck. Neue Ausgabe des alten Textes, nicht nach der Bearbeitung der eutschen Shakespeare-Gesellschaft, durchgesehen von Michael Bernays.) d. 1—7. 8vo. Berlin, Reimer, 1871—72. Pp. XIV.—330, 365, 04, 340, 304, 373, 304.

Julius Cæsar. Erklärt von Prof. Dr. E. W. Sievers. 2. Auflage. vo. Berlin, Löwenstein, 1871. Pp. 130.

Sammlung Engl. Schriftsteller mit deutschen Anmerkungen, 9. Bändchen.

Julius Cæsar, Lateinisch. (Probe einer [damals] ungedruckten Uebersetzung von Dr. Hilgers.)

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VI, p. 369.

Shakesperi Julius Cæsar. Ad textum, qualem Nicolaus Delius constituit, anglicum, in senarios latinos transtulit Dr. Th. Jos. Hilgers. 8vo. min. Dessaviae, A. Reissner, 1872 (1871) Pp. (VI.)—91.

Cymbelin. Drama in fünf Aufzügen. Mit freier Benutzung der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von A. von Wolzogen. Kl. 8vo. Leipzig, C. Cnobloch, 1872. Pp. 123.

Ende gut, Alles gut. Schauspiel in 5 Aufzügen nach Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von Gisbert Frhr. Vincke. 8vo. Freiburg i. Br., 1871.

Hamlet, englisch und deutsch. Text von 1603 und 1604. — Quellen — Varianten — Noten — Excurse — Commentar — Literatur — Glossar. — Herausgegeben von Max Moltke. Drittes und viertes Heft. 8vo. Leipzig, Deutsche Volksbuchhandlung, 1871.

Inhalt: 1) Diejenigen Abschnitte aus des Saxo Grammaticus „Historia Danica", welche vom Prinzen Amleth handeln (im lateinischen Grundtext mit gegenüber gedruckter deutscher Uebersetzung). — 2) Die französische Hamlet-Novelle aus den „Histoires tragiques" des Belleforest (im französischen Grundtext). — 3) die unter dem Titel „The hystorie of Hamblet" im Jahre 1608 erschienene englische Bearbeitung jener französischen Novelle (dem französischen Original zur Seite gedruckt).

Hamlet, erklärt von Jakob Heussi. 2. (Titel-)Aufl. gr. 8vo. Leipzig, Frohberg, 1872 (1868). Pp. VIII.— 307.

König Lear. Uebersetzt von Ed. Tiessen. 16mo. Stettin, v. d. Nahmer, 1871. Pp. IV.—152.

Maass für Maass. Schauspiel in 5 Aufzügen. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von Gisbert Freih. Vincke. 8vo. Freiburg i. Br., 1871.

Nicht im Handel.

Macbeth. Erklärt von Wilh. Wagner. Gr. 8vo. Leipzig, Teubner, 1872. Pp. L.—116.

The Merchant of Venice. Erklärt von Prof. Dr. Ludw. Herrig. 2. Auflage. 8vo. Berlin, Löwenstein, 1871. Pp. 122.

Sammlung Engl. Schriftsteller mit deutschen Anmerkungen, 7. Bändchen.

König Richard III. Uebersetzt von E. Tiessen. 16mo. Stettin, v. d. Nahmer, 1871. Pp. IV.—160.

Romeo und Julie. Drama in fünf Aufzügen. In das Deutsche übertragen von E. G. L. (in Rio de Janeiro). 16mo. Wien, Braumüller, 1870. Pp. VIII.—180 und 1 Bl. „Berichtigungen" unpag.

Ein Sommernachtstraum. Deutsch von A. W. v. Schlegel. Mit 24 Schattenbildern von Paul Konewka (in Holzschn.) 2. Auflage. 4to. Heidelberg, Bassermann, 1872. Pp. 90.

Die Lustigen Weiber von Windsor. Lustspiel in 5 Acten. Uebersetzt von F. A. Krais. 8vo. Stuttgart, Hoffmann, 1872. Pp. 62.

Classische Theater-Bibliothek aller Nationen, 78. Liefg.

Der Widerspänstigen Zähmung. Lustspiel in 5 Acten. Uebersetzt von F. A. Krais. 8vo. Stuttgart, Hoffmann, 1872. Pp. 62.

Classische Theater-Bibliothek aller Nationen, 85. Liefg.

Sonette, übersetzt von Otto Gildemeister. Mit Einleitung und Anmerkungen. 8vo. min. Leipzig, Brockhaus, 1871. Pp. XXXII.—181.

Southampton-Sonette. Deutsch von Fritz Krauss. Kl. 8vo. Leipzig, W. Engelmann, 1872. Pp. XXIII. — 246 und 1 p. „Druckfehler-Berichtigung."

Vide Academy, 1873, Febr. 1, an article by J. A. Symonds.

Sonette von Shakespeare, No. 18, 40, 71, 76 (übersetzt von F. A. Leo).

Gedichte von F. A. Leo. Zweite, vermehrte Auflage. 8vo. min. Berlin, J. Guttentag, 1872. Pp. 226—229.

Horch! Horch! Im Blau die Lerche singt. (Hark! Hark! Thè lark at heaven's gate sings.)

Leierklänge aus Albion. Eine Auswahl Englischer Gedichte in's Deutsche übertragen von Heinr. Stadelmann. 12mo. Augsburg 1872, Pag. 14.

b. Shakespeariana.

Amlethiana. 1) Das Urbild des Hamlet. 2) Hamlet auf der Deutschen Bühne. 3) Friedrich Haase als Hamlet. 4) Deutschland ist Hamlet (Gedicht von Ferd. Freiligrath, nebst Englischer Uebersetzung von William Howitt).

Shakespeare-Museum I, No. 6, p. 88—93.

Asher, David. Shakespeare in Deutschland.

Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung, 1872, No. 24 (24. März).

Bernays, M(ichael). Shakespeare als Kenner des Wahnsinns.

Im Neuen Reich, herausg. von A. Dove, No. 29 (1871).

Bernays, Michael. Zur Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare. 8vo. Leipzig, S. Hirzel, 1872. Pp. VI.—260.

Inhalt: I. Die Handschriften. II. Sommernachtstraum. Romeo und Julie. III. Ergänzte und berichtigte Stellen. Betrachtungen einzelner Verse.

Biller, Clara. Ein spanischer Shakespeare-Kritiker (Moratin).

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 301.

Blumenlese aus Shakespeare's Werken. Eine Mustersammlung der edelsten Gedanken des grossen Dichters. Mit beigefügtem Originaltext. 16mo. Magdeburg, Harder, 1872. Pp. 156.

Carriere, M. Shakespeare und die Spanischen Dramatiker.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VI, p. 367.

Concetti in ihrer Beeinflussung Shakespeare's.

Magazin für die Literatur des Auslandes, 1872, No. 42.

Delius, N. Lodge's Rosalynde und Shakespeare's As You Like It.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VI, p. 226.

DELIUS, N. Ueber den ursprünglichen Text des King Richard III.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 124.

ELZE, K. Zum Kaufmann von Venedig.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VI, p. 129.

ELZE, K. Die Abfassungszeit des Sturms.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 29.

ELZE, K. Zu Ende gut, Alles gut.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 214.

FERWER, Jos. On Shakespeare's Troilus and Cressida (Inaugural-Dissert. Universität Freiburg.) 8vo. Düsseldorf, 1869.

FORLANI, F. Sull' amore e sulla pazzia d'Amleto.
Ore di Ozio. Saggi letterari del Dr. F. Forlani. Innsbruck, Wagner, 1872. Pag. 63 - 93.

v. FRIESEN, H. Wie soll man Shakespeare spielen? II. (Richard III.)
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VI. p. 250.

v. FRIESEN, H. Wie soll man Shakespeare spielen? III. Romeo und Julie.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 7.

v. GAYETTE-GEORGENS, JEANNE MARIE. Ueber Ende gut, Alles gut.
Auf der Höhe (Berlin) 1872, No. 8.

GENÉE, RUD. Shakespeare. Sein Leben und seine Werke. Kl. 8vo. Hildburghausen, Bibliogr. Institut, 1872. Pp. 408.
Erschien auch als Bestandtheil der Hildburghausener Shakespeare-Uebersetzung.

GERICKE, R. Zu einer neuen Bühnenbearbeitung des Macbeth.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VI, p. 19.

GERICKE, R. Statistik der Leipziger Shakespeare-Aufführungen von 1817—1871.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 324.

v. GERSTENBERG, H. W. Etwas über Shakespeare. 1766. (Aus Gerstenberg's Vermischte Schriften, Bd. III., Altona 1816.)
Shakespeare-Museum I, No. 7—8, p. 100—124.

GERVINUS, G. G. Shakespeare. Vierte verbesserte Auflage. Mit ergänzenden Anmerkungen versehen von Rudolph Genée. 2 Bde. 8vo. Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1872. Pp. XVI.—612 und 594.

Goldene Worte aus Shakespeare's dramatischen Werken. Ausgewählt von Julius Wolff. 8vo. Berlin, Lipperheide, 1872. Pp. X.—270.

GOLTZ, BOGUMIL. Shakespeare's Genius und die Tragödie Hamlet.
Shakespeare's Genius. — Kindheit, Jugend, Alter. — Das deutsche Volksmärchen und sein Humor. Drei Vorlesungen von Bog. Goltz. 12mo. Berlin, O. Janke (1871), pag. 1—66.

GRIESEBACH. Ein Shakespeare-Epitaph.
Blätter für literarische Unterhaltung. 1870 (Leipzig). No. ?

Hamlet in Deutschland.
Berlinische (Vossische) Zeitung, 1870, Sonntags-Beilage, No. 23 und 24 (5. und 12. Juni).

HENSE, C. C. Deutsche Dichter in ihrem Verhältniss zu Shakespeare, II.
Jahrbuch d. D. Sh.-Ges. VI, p. 83.

HENSE, C. C. John Lilly und Shakespeare, I. Lilly und Shakespeare in ihrem Verhältniss zum klassischen Alterthum.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 238.

HERTZBERG, W. Die Quellen der Troilus-Sage in ihrem Verhältniss zu Troilus und Cressida.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VI, p. 169.

HOBURG. Einige Bilder und Personificationen aus Shakspere. (Programm). 8vo. Husum, 1872.

HOFFMEISTER, HERRM. Imogen des Shakespeare.

Charakterbilder klassischer Frauengestalten von Herrm. Hoffmeister. 8vo. Berlin, Henschel, 1871.

Imogen und Jachimo in „Cymbeline". Carton von A. Liezen-Mayer.

Illustrirte Zeitung. 1873, No. 1540.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch Karl Elze. Sechster Jahrgang. 8vo. Berlin, A. Asher & Co., 1871. Pp. VI.—410.

——— Siebenter Jahrgang. 8vo. Weimar, in Kommission bei A. Huschke. Pp. IV.(und II.)—382.

KÖHLER, R. Katalog der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VI, p. 389.

KÖHLER, R. Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1871.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 377.

KÖNIG, WILHELM. Die Grundzüge der Hamlet-Tragödie.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VI, p. 277.

KÖNIG, WILHELM. Ueber den Titel von Shakspere's „As you like it".

Archiv für Literaturgeschichte, herausg. von Dr. Richard Gosche, II. Band. 3. und 4. Heft. Leipzig, 1872, p. 500.

KREYSSIG, FR. Shakespeare-Fragen. Kurze Einführung in das Studium des Dichters. In sechs populären Vorträgen. Kl. 8vo. Leipzig, Luckhardt'sche Verlagshandlung, 1871. Pp. IV.—205.

KURZ, H. Shakespeare der Schauspieler.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VI, p. 317.

LIEBAU, GUST. William Shakespeare's Leben und Dichten. 8vo. Gera, Issleib & Rietzschel, 1873. Pp. (VI.)—55.

LINDAU, PAUL. Othello, übersetzt von Friedr. Bodenstedt.

Literarische Rücksichtslosigkeiten. Feuilletonistische und polemische Aufsätze, von Paul Lindau. 8vo. Leipzig, J. A. Barth, 1871. Pag. 279—302.

LINGG, HERMANN. Shakespeare. Zu seiner dreihundertjährigen Geburtstagsfeier (3 Sonette).

Gedichte von Herm. Lingg. Zweiter Band. Zweite Aufl. 16mo. Stuttgart, Cotta, 1869. Pp. 322—324.

v. LOEPER, G. Aus einem Stammbuch von 1604.

Archiv für Literaturgeschichte, herausg. von Dr. Rich. Gosche, II. Band, 3. und 4. Heft, Leipzig, 1872, p. 521. — Betrifft das bekannte, zuerst in der „Wünschelruthe" 1818 von Benecke mitgetheilte Gedicht „My thoughts are

winged with hopes" dessen handschriftliches Original, „W. S." unterzeichnet, sich damals in einem Sammelbande auf der Hamburger Stadtbibliothek befunden haben soll. Goethe veröffentlichte im Jahre 1820 eine Uebersetzung in Kunst und Alterthum mit der Unterschrift „Shakespeare". Seitdem sind oft vergebliche Nachforschungen nach dem Original angestellt worden, auch ich habe solche in jüngster Zeit veranlasst, bin aber nicht glücklicher gewesen als meine Vorgänger.

LOTHEISSEN, FERD. **Shakespeare in Frankreich.**

Literatur und Gesellschaft in Frankreich zur Zeit der Revolution 1789—1794. von Ferd. Lotheissen. 8vo. Wien, C. Gerold's Son, 1872 (1871) P. 185—204.

LUDWIG, OTTO. **Shakespeare - Studien.** Aus dem Nachlasse des Dichters herausg. von Moritz Heydrich. Kl. 8vo. Leipzig, C. Cnobloch, 1872. Pp. CXV.—540.

v. MALTZAHN, WENDELIN. **Julius Cæsar für die Bühne eingerichtet von A. W. Schlegel.**

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 48.

MEISSNER, JOH. **Untersuchungen über Shakespeare's „Sturm"** (Inaugural-Dissertion, der philosophischen Facultät zu Rostock vorgelegt von Johannes Meissner. 1871.) 8vo. Dessau, Alb. Reissner, 1872. Pp. VI.(VII.)—149, und 1 p. Errata.

Inhalt: Die schöne Sidea — Fälschungen — Perikles und Ariost's Rasender Roland — Quellen für Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren — Die Beschreibung neuer Völker und Länder — Einzelquellen — Zusammenfassung der Quellen — Ueber das landschaftliche Kolorit — Die Zeitbestimmungen im Sturm und die Abfassungszeit des Stückes — Geschichte des Tempest — Nachtrag. Eine neue Shakespeare-Quelle.

MEISSNER, JOH. **Ueber die innere Einheit in Shakespeare's Stücken.**

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 82.

MEISSNER, JOH. **Die Shakespeare - Aufführungen in Berlin.**

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 340.

MOESER, LUDW. **A few Observations on Shakespeare's Richard III.** (Programm.) 4to. Herford, 1868.

MOSENTHAL, S. H. **Die lustigen Weiber von Windsor.** Komisch-phantastische Oper in drei Acten, mit Tanz. Nach Shakespeare's gleichnamigem Lustspiele. Musik von Otto Nicolai. Zum ersten Male aufgeführt im K. K. Hoftheater an dem Kärnthnerthore am 12. Febr. 1852. 8vo. Wien, Wallishausser'sche Buchh. (1871) Pp. 55.

MÜLLER, MAX. **Shakespeare. 1864.**

Essays von Max Müller. Dritter Band. Aus dem Engl. von Felix Liebrecht. 8vo. Leipzig, W. Engelmann, 1872 (1871). Pp. 183—186.

PETERS, J. **Ueber die Voltaire'sche Uebersetzung des Julius Cæsar von Shakespeare.**

Archiv für das Studium der neueren Sprachen etc., herausgeg. von Herrig. Bd. 47, Heft 3. Braunschweig, 1871.

v. RAUMER, FRIEDR. **Aristoteles über Calderon und Shakespeare.** (Aus: Ueber die Poetik des Aristoteles von Friedr. v. R. Historisches *Taschenbuch*, N. F. III. Jahrg. 1842.)

Shakespeare-Museum I, No. 6, p. 94.

Reichensperger, A. William Shakespeare, insbesondere sein Verhältniss zum Mittelalter und zur Gegenwart. 8vo. Münster, Russell's Verlag. 1872.

Vide Histor.-Polit. Blätter, Bd. 70, Heft 1 (1872), p. 59—64.

Riedel. Ueber Shakespeare's Würdigung in England, Frankreich und Deutschland.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, herausgeg. von L. Herrig. Bd. 48, Heft 1—2. (1871.)

Ritter. Beiträge zur Erklärung des Macbeth von Shakespeare. Theil 1, 2. (Programm.) Leer, 1870—71.

Rodenberg, Jul. Shakespeare's London.

Studienreisen in England. Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart. Von Jul. Rodenberg. 8vo. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1872. Pp. 67—112.

Schad, Christian. Vom Klingenwald. (Gedichte. — Vide Jahrbuch I., p. 437.)

Shakespear-Museum, I, No. 7—8, p. 98—99.

v. Schlegel, A. W. Shakespear-Poesien.

Shakespear-Museum I, No. 6, p. 87.

Sendel, Karl. Lessing-Aristoteles' Verhältniss zu Shakespeare.

Archiv für Literaturgeschichte, herausg. von Dr. R. Gosche. II. Band, 1. und 2. Heft. 8vo. Leipzig, Teubner, 1871. Pag. 72—93.

Shakespeare auf der deutschen Bühne im 17. und 18. Jahrhundert.

Beilage des K. Preuss. Staats-Anzeigers 1870, No 42—43.

Shakespeare auf der Berliner Bühne.

Beilage des K. Preuss. Staats-Anzeigers, 1870, No. 44.

Shakespeare's Shylock und das 9. und 10. Gebot.

Mittheilungen und Nachrichten für die evangelische Kirche in Russland, August 1871, pag. 346—350. Riga, Brutzer & Co. 8vo.

Shakespeare's Sonette und die deutschen Uebersetzer.

Magazin für die Literatur des Auslandes, 1871, No. 73.

Shakespeare-Galerie. Charaktere und Scenen aus Shakespeare's Dramen. Gezeichnet von Max Adamo, Heinr. Hofmann, Hanns Makart, Friedr. Pecht, Fritz Schwörer u. A. Sechsunddreissig Blätter in Stahlstich. Gestochen von Bankel, Goldberg, Raab, Schultheiss u. a.; mit erläuterndem Text von Friedr. Pecht. Zweite, Dritte, Vierte, Fünfte Lieferung. Roy.-8vo. Leipzig, Brockhaus, 1871—72.

Shakespear-Museum. Zeitschrift etc. Herausg. von Max Moltke. Bd. I, No. 6, 8. Sept. 1870, No. 7—8, 28. Aug. 1871. gr. 8vo. Leipzig, Verlag der Deutschen Volksbuchhandlung.

Shakespear-Stammbuch. (Bodenstedt, Bouterwek, Gerstenberg, Gervinus, Stahr.)

Shakespear-Museum I, No. 6, p. 81.

Shylock's Rettung. Ein Gedicht in vier Gesängen (1863).

Hinterlassene Schriften eines polnischen Juden. Von Louis Meyer. *Berlin, 1871. Louis Gerschel.* pag. 160—170.

Simrock, Karl. Die Quellen des Shakspeare in Novellen, Märchen und Sagen mit sagengeschichtlichen Nachweisungen, etc. 2. Auflage. Neue (Tit.-)Ausgabe. 8vo. Bonn, A. Marcus, 1872. Pp. XII.—372. IV.—346.

Simrock, Karl. Shakespeare's Dramen (Gedicht).

Shakespear-Museum I, No. 7—8, p. 97.

Statistik der Aufführungen Shakespeare'scher Stücke.

Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst. Neue Folge, 2. Band, 37. Heft (1872).

Stedefeld, G. F. Hamlet, ein Tendenzdrama Sheakepeare's (sic) gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung des Michael de Montaigne. Mit einem Anhange über Leben und Lehre Montaigne's von R. W. Emerson. Frei übersetzt und mit Anmerkungen begleitet. 8vo. Berlin, Gebr. Pætel, 1871. Pp. (IV.)—94.

Stedefeld, G. F. Die christlich-germanische Weltanschauung in den Werken der Dichterfürsten Wolfram von Eschenbach, Dante und Shakespeare. Mit einem Gruss an die Landsleute in Elsass und Lothringen. 8vo. Berlin, Gebr. Pætel, 1871. Pp. (IV.)—92.

Stern, Alfred. (Anklänge an eine Stelle im Sommernachtstraum in einer Beschreibung der Festlichkeiten bei der Taufe des Prinzen Heinrich, und an eine andere im Hamlet, in einem Briefe König's Jacob an seinen Sohn, aus dem Jahre 1603.)

Das British-Museum und seine Gründer, von Alfred Stern. Allgemeine Zeitung (Augsburg) 1872, No. 8, 8. Januar.

Stern, Alfred. (Ueber Shakespeare in Deutschland.)

Göttinger Gelehrte Anzeigen 1872, p. 650. Recension von Genée, Gesch. der Shakespeare'schen Dramen. Der interessante Artikel enthält eigene Forschungen und mehrfach neue Data.

Tieck, Ludwig. Briefe über Shakespeare. (Fortsetzung.)

Shakespear-Museum I, No. 6, p. 82—86.

Ulrici, H. Ueber Shakespeare's Humor.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VI, p. 1.

Vincke, Gisb. Freiherr. Shakespeare auf der Deutschen Bühne unserer Tage.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 366.

Vincke, Gisb. Freiherr. Garrick's Bühnenbearbeitung des Wintermärchens.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. VII, p. 369.

Zollmann. Marcus Brutus in Shakespeare's Julius Cæsar. (Programm.) Nürnberg, 1867.

Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

seit April 1872.

Macbeth a Tragedy by *Shakespear.* With explanatory Notes selected from Dr. Johnson's and Mr. Steevens's Commentaries. Göttingen 1778. (Geschenk des Herrn Grafen Yorck von Wartenburg in Weimar.)

Shakespeare's Comedy of The Tempest. Edited, with Notes, by W. J. Rolfe. New York 1871.

Shakespeare's Comedy of The Merchant of Venice. Edited, with Notes, by W. J. Rolfe. New York 1872.

Shakespeare. Select Plays. Hamlet. Edited by W. G. Clark and W. A. Wright. Oxford 1872.

Shakspeare's Tragedy of Cymbeline. With Notes critical and explanatory. By the Rev. J. Hunter. London 1872.

Shakspeare's Comedy of The Merry Wives of Windsor. With Notes critical and explanatory. By the Rev. J. Hunter. London 1872.

Shakspeare's Play of Troilus and Cressida. With Notes critical and explanatory. By the Rev. J. Hunter. London 1872.

Shakespeare in deutscher Uebersetzung. Bd. 1—9. Hildburghausen 1867. (Geschenk des Herrn Dr. Panse in Weimar.)

Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Oechelhäuser. Bd. 9—12. Berlin 1872. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Richard der zweyte, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von *Shakespear,* fürs hiesige Theater adaptirt. Prag 1777.

König Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach *Shakespear.* Auf dem Augsburger Theater zum erstenmal aufgeführt unter der Direction Herrn Schikaneders. O. O. 1779.

Shakspear's Othello. Aus dem Englischen von L. Schubart. Leipzig 1802.

Die beyden Veroneser. Ein Schauspiel in 4 Aufzügen. Nach *Shakespears* Schauspiele, gleiches Namens, bearbeitet von Kleediz. Schneeberg 1802.

Maass für Maass. Schauspiel in 5 Aufzügen von *Shakspere.* Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Frhr. Vincke. Freiburg i. Br. 1871. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakespeare's Southampton-Sonette. Deutsch v. F. Krauss. Leipzig 1872.

Opere di *Shakspeare.* Nuova versione italiana di diversi traduttori edita e corredata di note e dell' analisi del dramma Il Re Lear da G. Jan. Programma e Saggi. Parma 1838.

Il Mercante di Venezia di *G. Shakspeare.* Versione di P. Santi. Milano 1839.

Romeo e Giulietta di *G. Shakspeare.* Versione di O. Garbarini. Milano 1840.

Othello ou le More de Venise, Tragédie. Par le citoyen Ducis. Paris, an II.

Aphrodite, ou la fille retrouvée, roman imité de *Shakspear,* par T. Saint-Marcel. Paris, an VI.

Rosenheimer Volksbücher. No. 39 und 40. Der Kaufmann von Venedig. Othello, der Mohr von Venedig. Dem Dichter *Shakespeare* nacherzählt von Fr. Norden. Rosenheim 1866. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Dessau.)

Prinz Hammelfett und Prinzessin Pumphelia. Eine Trauerposse für Polichinell- und Kasperletheater von Dr. Sperzius. Neu-Ruppin o. J. (Geschenk eines Ungenannten.)

Blades. Shakspere and Typography. London 1872.

Boaden. On the Sonnets of Shakespeare. London 1837.

Büchner. Les Comédies de Shakspeare. Caen 1865.

Chedworth. Notes upon some of the obscure passages in Shakespeare's Plays. London 1805.

Furness. The Concordance to Shakespeare's Poems. P. I Venus and Adonis. Philadelphia 1871.

Gericke. Statistik der Leipziger Shakespeare-Aufführungen in en Jahren 1817—71. Separat-Abdruck aus dem Jahrbuch der eutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band 7. (Geschenk des Herrn erfassers.)

Graves. An Essay on the Genius of Shakespeare. London 326.

Harting. The Ornithology of Shakespeare. London 1871.

Hoburg. Einige Bilder und Personificationen aus Shakspere. usum 1872. (Schulprogramm. — Geschenk des Herrn Verssers.)

Hudson. Shakespeare: his Life, Art, and Characters. Vol. I. II. oston 1872.

Knorr. Ueber Shakspeare und sein Zeitalter. Fraustadt 1860. Schulprogramm.)

König. Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ. eipzig 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Latham. Two Dissertations on the Hamlet of Saxo Grammacus and of Shakespear. I. The Historical Personality of Hamlet. . The Relation of the „Hamlet" of Shakespear to the German lay, „Prinz Hamlet aus Dänemark", etc. London 1872.

Lethbridge. The Shakspere Almanack for 1850: with an ssay on the Character of Shakspere. London (1849).

Maginn. Shakespeare Papers, annotated by Shelton Mackenzie. edfield 1856.

Meissner. Untersuchungen über Shakespeare's Sturm. Dessau 372. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Reichensperger. W. Shakespeare, insbesondere sein Verältniss zum Mittelalter und zur Gegenwart. Münster 1871.

Schmidt. Sammlung der besten Urtheile über Hamlets harakter von Göthe, Herder, Richardson und Lichtenberg. Hamurg 1807.

Selkirk. Bible Truths, with Shakspearian Parallels. 3d Edition. ondon 1872.

(Tamms.) Alte und neue Anmerkungen zu Shakespeare's ramatischen Werken. 1. Theil. Greifswald 1825.

Theobald. Shakespeare restored: or, a Specimen of the many rrors, as well committed, as unamended, by Mr. Pope in his late dition of this Poet. London 1726.

Thimm. Shakspeariana. The Literature from 1864 to 1871. ondon 1872.

Thornbury. Shakspere's England. Vol. I. II. London 1856.

Upton. Critical Observations on Shakespeare. London 1746.

(Wilson.) Shaksperiana. Catalogue of all the books, pamphlets, etc. relating to Shakspeare. London 1827.

The School of Shakespeare. Edited by R. Simpson. No. 1: A Larum for London or The Seige of Antwerp. Together with The Spoyle of Antwerpe. By G. Gascoyne. London 1872.

Weimar, Ende März 1873.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.



Druck von Paul Schettler in Köthen.



